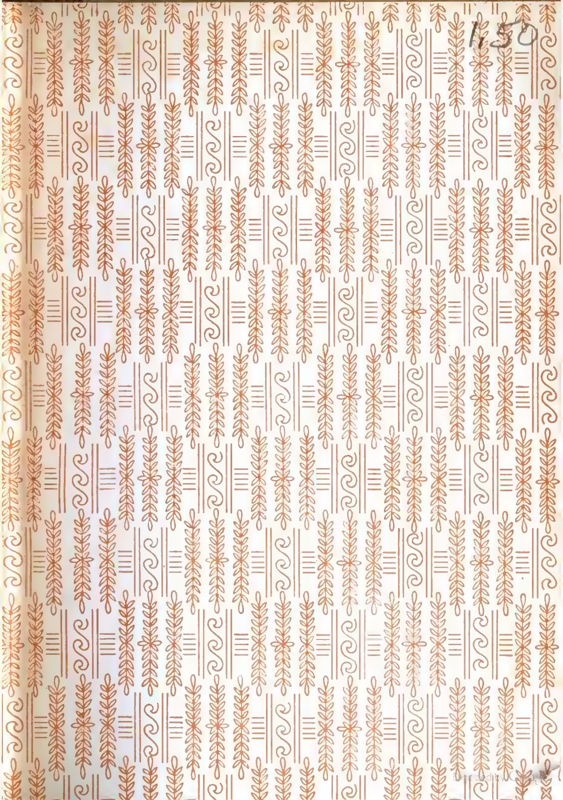
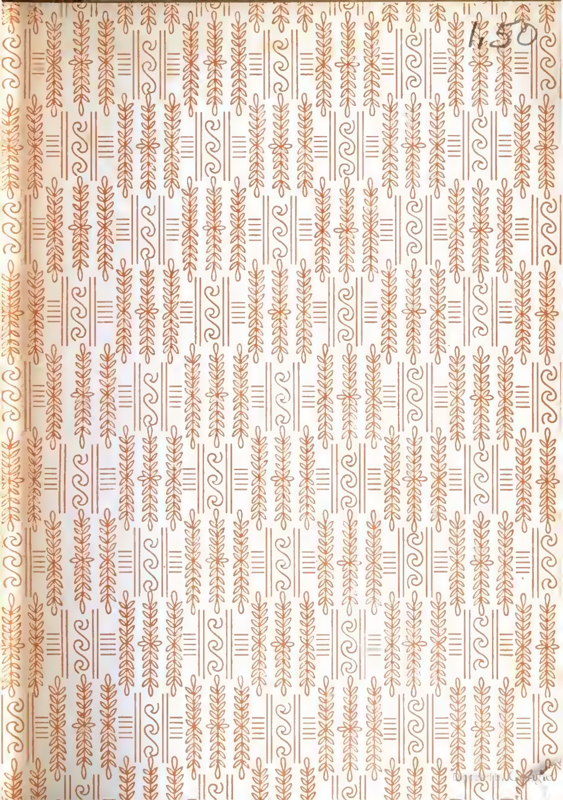
De aesthetiek der vrouwen-han...

C. Ed Taurel, Johanna Wilhelmina ...


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817


1.50

DE AESTHETIEK

DER

VROUWEN-HANDWERKEN.

DE AESTHETIEK

DER

VROUWEN-HANDWERKEN.

BEKROONDE BEANTWOORDING

van de door de Vereeniging „Tesselschade" gestelde Prijsvraag:

„KUNST TOEGEPAST OP VROUWELIJKE HANDWERKEN",

DOOR

C. ED. TAUREL,

in leven Leeraar aan de Industrieschool te Amsterdam.

Met 37 Afbeeldingen en eene Wapenplaat.

Vijfde, geheel herziene en vermeerderde druk,

DOOR

JOHANNA W. A. NABER.

HAARLEM.
DE ERVEN F. BOHN.
1908.

VOORREDE BIJ DEN VIERDEN DRUK.



Groot van beteekenis is de omwenteling, die in de laatste dertig jaren heeft plaats gegrepen op het gebied der Kunst. Lang scheen haar terrein het bijzonder en uitsluitend eigendom van schilderen en beeldhouwen in engeren zin, van wat men placht te noemen de Vrije, de Beeldende Kunst: thans echter heeft hare tweelingzuster, de Versierende Kunst, die lang schuchter en bescheiden ter zijde bleef staan, opnieuw, als eens in de middeleeuwen en in den bloeitijd der Renaissance, aller aandacht tot zich getrokken en in tal van schoone scheppingen eenen schitterenden triomf gevierd. De belangstelling in, de behoefte aan de Versierende Kunst openbaart zich allerwege. Niet alleen bij de inrichting onzer woning, bij de samenstelling onzer meubels, bij de keuze onzer wandbekleeding begeeren wij de hulp harer vriendelijke hand — op al wat wij gebruiken en dagelijks hanteeren, van hoe schijnbaar nietigen aard het moge zijn, vragen wij haren stempel. En zij heeft dien gezet op ons huisraad, op ons vaatwerk, op ons postpapier, op onze boeken met hunne marginale versieringen, hunne vignetten, hunne dikwijls uitnemend fraaie banden, op onze tijdschriften met hunnen rijkdom aan illustraties, op onze affiches en reclameplaten, waar-

I

onder tot de kleinste soms ware kunstproducten zijn; ja de prentenboeken onzer kinderen worden niet zelden ontworpen door artisten van naam, die het eene schoone taak achten op die wijze tot de vorming van oog en smaak in den kinderleeftijd bij te dragen.

Deze hernieuwde bloei der Versierende Kunst, in Duitschland voorbereid door de theoretische werken van Otto Semper, Jacob von Falke en anderen meer, is bij onze Engelsche naburen, onder den invloed van mannen als Ruskin, William Morris, Walter Crane en anderen meer, het eerst en het krachtigst tot practische ontwikkeling gekomen. Kenmerkend voor de nieuwe Engelsche kunstrichting is, dat hare aanhangers hunne motieven, meest en liefst plantvormen, onmiddellijk ontleenen aan de natuur zelve. Maar bij het gebruik daarvan, bij de rangschikking dier motieven tot ornamenten, bij de toepassing dier ornamenten in verband met het te versieren voorwerp, met grondstof en techniek, gaan zij aandachtig ter schole eenerzijds bij de kunstenaars der middeleeuwen, wier nagelaten kunstschatten zij niet moede worden te onderzoeken, te vergelijken en te bestudeeren en anderzijds bij de Oostersche kunst, bij de oude kunst van Indië en Perzië echter meer dan bij die van Japan. Nauwgezette voorbereiding, ernstige studie, scherpe waarneming en groote vaardigheid in het teekenen hebben hierbij tot uitnemende uitkomsten geleid, zij het dan ook, dat somwijlen het goed begrip zwakker bleek dan de goede wil, en dat men in overmaat van jeugdigen ijver de klippen van overdrijving en overlading niet altijd wist te ontzeilen.

In ons land, waar Engelsche en Duitsche invloeden zich sterk hebben doen gelden, is het eveneens gegaan. Onze tentoonstellingen, onze tijdschriften, de magazijnen in onze groote steden zijn daar om het te bewijzen en menige goed geslaagde proeve bewijst dan tevens, dat het Kunstnaaldwerk

in zijne ontwikkeling niet achterbleef bij die der andere takken der Versierende Kunst. Vergelijken wij slechts in gedachten, hetgeen thans door goede firma's wordt aangeboden, wat sierlijkheid van ontwerp, oordeelkundig verband van grondstof en techniek, keur van materiaal en zuiverheid van stijl betreft, met datgene, wat nog voor een 25-tal jaren werd gewerkt en niet alleen voldoende maar fraai bevonden — hoe nietig, hoe onbeholpen, hoe kinderachtig, trots dikwijls onovertroffen fijnheid van bewerking, komt dit laatste ons dan voor. Inderdaad, onze prachtige Industriescholen en de Kunstnaaldwerk-klasse verbonden aan de Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam hebben aan de beoefening der fraaie handwerken eenen stoot gegeven, die het peil daarvan aanzienlijk heeft doen rijzen, en dit vak eene vlucht doen nemen, die veel doet hopen van het eerstvolgende geslacht van werksters en ontwerpsters beiden; ja reeds tot voortreffelijke resultaten heeft geleid, zooals op verschillende tentoonstellingen, in het Paviljoen te Haarlem vooral, overtuigend is gebleken.

Maar het Hollandsche Kunstnaaldwerk heeft in zijn jongste ontwikkelingsstadium dan ook kunnen roemen op uiterst gunstige omstandigheden. Het kwam der nieuwe Engelsche school bij haar eerste zoeken en tasten op den nog onbetreden weg zoo heerlijk ten goede, dat mannen als William Morris, Walter Crane en anderen zich aan haar hoofd stelden, mannen van veelzijdige ontwikkeling, van een geoefend oordeel, schrijvers zoowel als kunstenaars, niet alleen teekenaars en ontwerpers van modellen en patronen, maar tevens handwerkslieden, door en door vertrouwd met de eischen en de technische moeilijkheden van ieder afzonderlijk vak van nijverheid, waarvoor zij dichtten met de teekenstift en voor welks ontwikkeling tot en erkenning als Kunstnijverheid zij ijverden met de pen.

Datzelfde onwaardeerbare voorrecht heeft het Kunstnaaldwerk ten onzent ook gehad. Toen een dertigtal jaren geleden met de herleving der belangstelling in de toegepaste Versieringskunst in het algemeen ook de belangstelling voor de in sleur en in eentonig krieuwelwerk weggezonken fraaie handwerken herleefde en de behoefte aan leiding en voorlichting zich dringend deed gevoelen, schreef de Nederlandsche Vrouwenvereeniging «Tesselschade» eene prijsvraag uit voor eene Handleiding over *Kunst*, *toegepast op de Vrouwelijke Handwerken* en het bekroonde antwoord op die prijsvraag was het werk, dat hier thans in eene 5de uitgave het publiek wordt aangeboden: *De Aesthetiek der Vrouwen-handwerken* door C. Ed. Taurel. Dat de door dezen ontworpen handleiding, die in het jaar 1880 in het licht verscheen, thans, in 1907, nog eenen 5den druk behoeft, dat die nog niet is verouderd, nog niet is verdrongen door geschriften van jonger datum, nog altijd den grondslag vormt van iedere degelijke opleiding tot de beoefening van het Kunstnaaldwerk, zoowel op de vakschool als bij het bijzonder onderwijs, is wel een bewijs, dat C. Ed. Taurel juist en scherp waarnam, wat men behoefde en aan die behoefte op uitnemende wijze heeft voldaan. Wel was hij hiertoe bevoegd en bekwaam als man van studie, als grondig onderzoeker van het historisch verleden der Kunst, als fijn kunstkenner, als hartstochtelijk liefhebber van het schoone in iederen vorm en tevens door eene twintigjarige werkzaamheid als leeraar aan de Industrieschool voor Vrouwelijke Jeugd te Amsterdam bekend en vertrouwd met de bijzondere eischen van de ornamentiek der fraaie handwerken in verband met grondstof en techniek. Eene korte schets van Taurel's kunstenaarsloopbaan moge dit nader toelichten.

Charles Eduard Taurel werd in 1824 te Parijs geboren. Hij kwam echter reeds in zijn vierde jaar naar Holland over,

daar zijn vader, de destijds zeer bekende graveur A. B. B. Taurel, in 1828 werd aangesteld tot directeur der graveerklasse aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten. Onder zijns vaders leiding beoefende hij van jongs af de graveerkunst en wel met zulk goed gevolg, dat hij reeds op vier en twintig-jarigen leeftijd de medaille eerste klasse behaalde Weinige jaren later werd hem voor zijne inzending op eene tentoonstelling te Stockholm door den Koning van Zweden eene gouden medaille vereerd. Ook in Holland werden zijne gravures gezocht en gewaardeerd. Koning Willem III verhief hem in 1877 tot ridder van de Eikekroon, de Maatschappij voor Nederlandsche Letterkunde benoemde hem in 1882 tot haar lid en de Maatschappij Arti et Amicitiae, waarvan Taurel's vader mede een der oprichters was geweest, gaf hem zitting in haar hoofdbestuur. Als de voornaamste zijner gravures en die ook algemeen bekend zijn, noemen wij hier: *Mijmerij* naar Jos. Israëls, *Barends en Heemskerk hunnen tocht naar het Noorden beramend* naar Bisschop, *Drie tegen Één* naar Mevrouw Ronner Kip, *Erasmus' laatste dagen* naar van Trigt, *Visschers Vrijage* naar Neuhuijs, *Dubbel Blank* naar van der Velden, *Biddende Vrouw* naar Nicolaas Maas. Zooals men ziet, zijn het bij voorkeur de werken van Hollandsche kunstenaars en onderwerpen aan Hollands geschiedenis ontleend, die Taurel door middel zijner graveernaald trachtte te populariseeren. Want, ofschoon geen Hollander van geboorte, hij had zich toch van zijne vroegste jeugd in het nieuwe vaderland ingeleefd en het lief gekregen met eene warmte, waarvan zijne werken de duidelijke blijken dragen. Dat gevoel dreef hem ook tot steeds nader kennismaking met het rijke verleden en de groote schatten der Hollandsche Kunst. Als vrome, geloovige Katholiek werd hij daarbij vooral geboeid door de oud-Christelijke school. Hij werd niet moede door historisch onderzoek zich te verdiepen in het karakter

der Hollandsche en Vlaamsche schilderkunst van de 15de eeuw, van dat tijdvak, begrepen tusschen het in gebruik komen der verbeterde olieverwen en de opkomst der Antwerpsche school aan wier hoofd de groote Rubens optreedt, van dat tijdvak, dat bij uitnemendheid het tijdvak der Christelijke Kunst kan worden genoemd. Al de schilders uit deze periode gelijken in hunne werken eenigszins op elkander. Zij volgen allen ééne richting, zij hebben allen dezelfde bedoeling; bij alle verschil van eigen karakter en wijze van zien is aller streven, aller roeping toch dezelfde: zij poogden in beelden weder te geven, wat de Christelijke Kerk leerde en verkondigde. Voor de Gebroeders van Eyck en hunne tijdgenooten waren de middelen nog te beperkt en was de schilderkunst nog te veel gebonden aan de eischen der architectuur om zich zelfstandig te kunnen ontwikkelen; met Rubens en zijne volgelingen begint het tijdvak der groote, historische school — de naïeve eenvoud echter en de vrome zin, die het kenmerk der Christelijke Kunst uitmaken, gaan verloren. Maar dat Taurel juist die bekoring diep heeft gevoeld, komt treffend uit in eenige overschoone bladzijden, die hij schreef ter Inleiding van zijn groot werk: *De Christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen van de Gebroeders van Eyck tot aan Otho Venius en Pourbus.*

Tien jaren, van 1871 tot 1881, heeft Taurel aan dit werk gearbeid. Het is eene verzameling monografieën deels door hem zelven bewerkt, deels op zijn aanzoek bearbeid door wijlen Prof. W. Moll, Prof. J. A. Alberdingk Thijm, Mr. A. D. de Vries en eenige buitenlanders als W. H. James Weale, Ad. Siret, Sleecx, P. Gérard. Van de zes en twintig studiës, in de beide lijvige deelen bevat. zijn er dertien van Taurel's eigen hand. De voornaamste daarvan, om ze hier niet alle te noemen, zijn, als inleiding voor het geheel, een met grooten gloed en veel warmte geschreven

overzicht der Christelijke Kunst vóór de 15de eeuw; dan biografische aanteekeningen over de Gebrs. van Eyck; *de Aanbidding der Drie Koningen*, toegeschreven aan Rogier van der Weyden; *het laatste Avondmaal* door Dirk Bouts; *de Madonna en het kind Jezus* door J. van Scorel; *de Heilige Maagd en St. Lucas* door Marten van Heemskerck; de werken van Hendrik Goltzius en zijne school. De beteekenis en de bedoeling der oude paneelen wordt daarin helder en uitvoerig uiteengezet, men leert ze zien, hunne mystiek begrijpen en de taal, die zij spreken, verstaan. Daarnaast is, wat er te weten is van de levensbijzonderheden der Nederlandsche schilders uit den tijd der middeleeuwen en den aanvang der Renaissance met de uiterste zorgvuldigheid verzameld en bijeengebracht, meest naar opsporingen uit de eerste hand. Busken Huet had, toen hij zijn hoofdstuk over de Kunst in het eerste deel van zijn *Land van Rembrandt* schreef, hier de feiten en gegevens slechts voor het grijpen, meent de recensent in *de Gids* van 1882.

Het boek verscheen met Hollandschen en Franschen tekst en Taurel, de geboren Franschman, bezorgde telkens de vertaling, terwijl hij het gehee bekroonde met een dertigtal door hem opzettelijk hiervoor gegraveerde staalgravures. Want hij duldde in dit werk, waaraan hij de hoogste eischen stelde, geene platen of cliché's, waarvan de afdrukken reeds in buitenlandsche werken voorkwamen, daar deze meestal dezelfde en meest bekende origineelen wedergeven. Hij vervaardigde zijne gravures bijna alle naar kunstwerken, welke nog nimmer waren afgebeeld en die hij met zijne medearbeiders bij voorkeur ging zoeken in steden en op plaatsen, die minder bezocht plegen te worden, daar zij meenden, dat de schilderijen berustende in de musea onzer hoofdsteden niet altijd de schoonste zijn en, zoo al, reeds bekend genoeg. — Een gelijksoortig werk, dat Taurel ver-

volgens met goeddeels dezelfde medewerkers ondernam: *Oud en Nieuw op het gebied van Kunst en Kunstnijverheid* getuigt ook van veel studie en veel toewijding en is der kennismaking overwaard, maar mist dat bezielde, dat zijn hoofdwerk eigen is.

Hoe kwamen zijne nauwgezetheid, zijn warm kunstenaarsgevoel, zijn zin voor wetenschappelijk en historisch onderzoek ten goede aan het onderwijs, dat hij gaf als leeraar in het teekenen aan de Industrieschool voor Vrouwelijke Jeugd te Amsterdam. Die school dankt eenige jaren van haren schoonsten bloei aan de onverpoosde zorg door hem aan zijn onderwijs besteed, aan den ijver en het geduld beide, waarmede hij zijne leerlingen tot zelf ontwerpen trachtte op te wekken en aan de belangstelling, waarmede hij vervolgens de uitvoering van het onder zijn toezicht ontworpen patroon stap voor stap volgde en immer met raad ter zijde stond bij de keuze van grondstof en werkdraad, dikwijls ook van de handgreep en techniek, die het op de teekening beoogde doel het best konden wedergeven, gelijk hij vooraf reeds in de teekenklasse zorgvuldig had gewaakt voor het ontwerpen van lijnen en vormen, die inderdaad uitvoerbaar waren met de naald. Niets was hem te min of te onbeduidend. Aan eene eenvoudige letter voor wit borduursel gaf hij zijne volle aandacht. Maar ook werkstukken van groot aanbelang werden onder zijne leiding ontworpen en voltooid. Wij herinneren hier slechts aan den prachtigen koningstijger, levensgroot geborduurd op eenen grond van hel gele zijde, een stuk besteld door eene Hollandsche maatschappij als geschenk aan een Indisch vorst en dus helaas voor ons land verloren, aan het stel eerezetels voor eenige jaren aan den Senaat van het Utrechtsche Studenten-Corps aangeboden, aan tal van vaandels en banieren.

Naar hij zelf verklaarde, wekte deze werkzaamheid in hem

den wensch om wat hij in de school aan enkelen mededeelde, ook daarbuiten bekend te doen worden in ruimer kring. Niets nieuws had hij te zeggen, zeide hij, slechts vaste, overoude waarheden. Maar die oorspronkelijke wetten, die de Kunst ten allen tijde hebben beheerscht en die maar al te dikwijls vergeten en veronachtzaamd worden, wilde hij weder in herinnering brengen en dan tevens wijzen op de vele dwaalbegrippen, die aan de ontwikkeling van het goede en ware in den weg staan.

Eene gereede aanleiding daartoe bood hem de door de Vrouwenvereeniging «Tesselschade» uitgeschreven prijsvraag, waarvoor hij eene beantwoording inzond, die spoedig na de bekroning, in 1880, in druk verscheen en reeds dadelijk algemeen de aandacht trok. Nog twee nieuwe uitgaven zijner handleiding mocht hij sedert bewerken: de tweede in 1886 en de derde in 1889. Drie jaren later, den 7den November 1892, sleepte eene kortstondige ziekte hem ten grave. Nog weinige dagen voor zijnen dood werkte hij aan eene groote ets, *de Kruisiging* naar het door Brouwer geschilderde panorama te Amsterdam, die bijna voltooid was.

In 1899, zeven jaren nadat de hand van den schrijver was verstijfd, gewerd mij de opdracht om zijn werk gereed te maken voor den 4den druk Niet zonder ingrijpende veranderingen echter meende ik het toen van de pers te moeten laten gaan. In de herdrukken, die Taurel zelf bewerkte, heeft hij telkenmale den oorspronkelijken vorm van zijn boekje onveranderd gelaten; wat hij er aan toedeed, voegde hij als zoovele aanhangsels aan de eerste hoofdstukken toe. Naar het mij toescheen, was toen echter de tijd gekomen om die verschillende toevoegsels met den hoofdinhoud tot één geheel te vereenigen. Vandaar dat ik wel de titels der hoofdstukken behield, maar ze in gansch

andere volgorde rangschikte. De samenhang zal nu allicht duidelijker te vatten zijn. Ook heb ik toen, afgaande op mijne langjarige ondervinding als lid eener examen-commissie voor de fraaie handwerken den tekst nu eens vereenvoudigd en verkort, dan eens bijgewerkt en uitgebreid. De toestanden op het gebied van het Kunstnaaldwerk zijn sedert Taurel's boek voor het eerst in het licht verscheen, ten eenemale gekeerd; veel reeds is onherroepelijk voorbij, ligt voor goed achter ons. De ernst, waarmede Taurel eens streed en strijden moest tegen paardenkoppen met glazen kraaltjes in de oogen op pantoffels: tegen hoog opgewerkte, keurig geschoren poedelhonden op vloerkleedjes en voetkussens: tegen de traditioneele, zorgvuldig en precies op gaas afgetelde voorstellingen en bouquetten, die dan achter glas en in houten omlijsting gevat dienst deden als schilderij of wel als kapstokjes en dergelijke: tegen ragfijn wit borduursel, zoo fijn «dat men bijna niet zien kon, hoe het gemaakt was», wat toen als hoogste lofspraak gold; maar waarbij door het krieuwelige, onbeduidende der patroonteekening het ten slotte bereikte effect in geenen deele beantwoordde aan de daaraan besteedde inspanning en den verbruikten tijd — die ernst wekt bij eene tegenwoordige lezeres slechts eenen ongeloovigen, spottenden glimlach De jongeren onder ons kunnen het zich eigenlijk al niet recht meer voorstellen, dat wij ouderen die zaken werkelijk hebben gemaakt — en mooi vonden. Ik weet wel, dat dit soort patronen hier en ginds altijd nog weder opduikt met die taaie levenskracht, die ornamentvormen, welke eens gangbaar waren, nu eenmaal aankleeft; maar deze ongelukkige ornamentiek is nu toch zoo totaal veroordeeld, dat ik Taurel's herhaalde waarschuwingen tegen verkeerd toegepast realisme, tegen overschatting van de waarde der techniek wel onverzwakt heb laten staan, maar de eens door hem gegeven voorbeelden liet wegvallen

zonder er andere voor in de plaats te geven. De onderwijzeres, die dit punt met hare leerlingen bespreekt, zal ze zelve wel kunnen vinden; want al worden die door Taurel gewraakte fouten nu juist niet meer gemaakt, gezondigd uit verkeerd begrip der beteekenis van het vlakornament, uit miskenning van het groote onderscheid tusschen Versierende en Beeldende Kunst, wordt er altijd nog genoeg.

Maar zoo ik op dit punt al besnoeide, groote uitbreiding gaf ik aan het hoofdstuk handelende over de verschillende stijlen. Ik verrijkte dat met een excerpt van wat Taurel in zijn hoofdwerk, *de Christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen* geschreven heeft over den Oud-Christelijken stijl, den Byzantijnschen, den Romaanschen en den Gothischen. Ook aan wat hij gaf over de Renaissance en het Rococo voegde ik iets toe; en terwijl het oorspronkelijke artikel afbreekt met de vermelding van den *style-empire*, trok ik het overzicht der verschillende stijlen nog eenige jaren verder door, tot aan het doorbreken en zegevieren der Renaissance onzer dagen. Het hoofdstuk over de *Heraldiek* heb ik totaal omgewerkt, daar ik meende, dat dit voor velen wenschelijk was. De grootste uitbreiding echer onderging het hoofdstuk over *Boeken*, *Bibliotheken en Musea*. De laatste dertig jaren brachten op het gebied van stijl- en ornamentleer en van kunstgeschiedenis zulk eenen rijkdom van litteratuur, zulk eenen overvloed van fraai geillustreerde tijdschriften en prachtwerken, dat niet genoeg kan worden opgewekt tot lezen, zien en vergelijken. Ik heb mij daarom veel moeite getroost om dit hoofdstuk met zorg te bewerken en tevens de wegen aan te geven, waarlangs deze boekenschat bereikbaar is, ook voor haar, wier woonplaats ver verwijderd is van onze groote steden met hare openbare bibliotheken.

Dat Taurel's werk ook in dezen gewijzigden vorm bruikbaar en practisch is bevonden, blijkt wel best daaruit, dat

de firma Bohn mij thans de bezorging opdraagt van eenen vijfden druk. Ingrijpende veranderingen in de verdeeling van den tekst aan te brengen scheen mij ditmaal niet noodig; wel echter was het noodzakelijk geworden het boekje bij te werken wat betreft de nieuwste vaklitteratuur op dit gebied. Wat daarover werd gezegd in den 4den druk is in het verloop der jongste acht jaren al weder tamelijk verouderd; het veertiende hoofdstuk werd daarom geheel herzien. Andere hoofdstukken ondergingen kleine wijzigingen, ontvingen hier en daar aanvullingen om den inhoud nog meer te doen aansluiten bij hedendaagsche toestanden. Ook heb ik daarbij getracht, dit werk, dat steeds door mij is gedacht als het eerste, inleidende deel op mijne handleiding bij het Kunstnaaldwerk, *Rechlindis*, waarvan in dien tusschentijd een sterk vermeerderde 3de druk was verschenen, in nauwen samenhang te doen blijven daarmede niet alleen, maar het ook te doen aansluiten bij mijne studie *De Borduurkunst*. Liefst denk ik mij deze drie boeken, hoewel ieder op zich zelf een afgerond geheel, als te zamen één geheel vormende. Terwijl in *Rechlindis* wordt behandeld de geschiedenis van het Kunstnaaldwerk, zijn aangewezen ornamentiek, zijn grondstoffen, zijne plaats op de school, bij het examen en in de praktijk, en terwijl in *De Borduurkunst* de verschillende steken worden besproken in hunnen bouw, hunne karakteristiek, hun gebruik, hunne eigenaardige kenmerken, alles toegelicht door tal van illustraties aan oud en nieuw Hollandsch Kunstnaaldwerk ontleend, blijft Taurel's *Aesthetiek der fraaie Handwerken* in mijne schatting daarop de onmisbare inleiding. In dit boek immers leert de aanstaande beoefenaarster van het Kunstnaaldwerk zich een juist begrip vormen van het verband tusschen Kunst en Ambacht, van de regelen der Versieringskunst in het algemeen, wordt haar een beeld geteekend van de verschillende stijlen, die

deze hebben beheerscht. Met dit doel voor oogen heb ik aan het zesde Hoofdstuk, *Overzicht der verschillende stijlen*, nog eens eene groote uitbreiding gegeven; ditmaal niet enkel wat den tekst betreft, maar ook door middel van een twintigtal nieuwe illustraties, waardoor dit overzicht, dank aan de vaardige hand van Mejuffrouw Ph. Molkenboer, die de teekeningen daarvoor vervaardigde, aan duidelijkheid aanzienlijk heeft gewonnen.

Maar hoe veranderd ook van vorm, wat den inhoud betreft, blijft dit boekje naar de bedoeling van den schrijver vollen nadruk daarop leggen, dat er eene onverbrekelijke eenheid is, die alle kunstuitingen samenbindt, die voor alle, ook voor het Kunstnaaldwerk, hare wetten schrijft, dat ook dit laatste alleen dan tot bloei komt, wanneer het zich bewust blijft van zijnen innigen samenhang met de andere takken der Versierende Kunst, van zijne afhankelijkheid van het groote geheel. Door die opvatting worden aan de beoefening der fraaie handwerken hooge eischen gesteld. Maar zooals Taurel zelf schreef in zijne voorrede voor den eersten druk, «dit boek is dan ook alleen bestemd voor «vrouwen, die het belang der zaak begrijpen en bij wie het «met Kunst en schoonheid ernstig is gemeend, Voor haar,» zoo besloot hij, doelende op het devies, dat hij zich koos, «is de spreuk *per ardua ad astra* geen afschrikkend woord, «maar veeleer een prikkel om met volharding voort te gaan «op den eenigen weg, die tot het ware en schoone leidt — «de studie.»

Amsterdam,
Aug. 1907.

JOHANNA W. A. NABER.

I.

VOOR WIE SCHRIJVEN WIJ?

lvorens verder te gaan is het, en wel om alle vergissingen omtrent het doel van het volgende te voorkomen, misschien niet onnoodig te zeggen, dat ons boekje niet bestemd is voor dames, die in naaldwerk niets anders zien dan een tijdverdrijf; nog minder voor naar, die het borduren beschouwen als eene zaak, die men het kind leert om er als meisje mede te pronken en die dan als vrouw weder te vergeten. Het allerminst schrijven wij voor dames, die in de winkels voor veel geld half afgewerkte, soms bijna geheel afgewerkte zaken, koopen, waar niet veel meer aan te doen is dan invullen van den grond, — en zich later den lof van de bewonderaars harer talenten laten welgevallen. Wij schrijven voor haar, voor wie de fraaie handwerken, het Kunstnaaldwerk, gelden als een dier vele takken der Versierende Kunst, die elkander aanvullen, met elkander solidair zijn en die zoo goed als de onderdeelen der Beeldende Kunst eene uiting zijn van tijd en volk en van den geest welke hen bezielt. Wij schrijven voor haar, die het Kunstnaaldwerk, (in zijne zuivere opvatting zulk eene heerlijke samenstemming van lijn en kleur) begrijpen als een

levend iets, dat mede gaat met den ontwikkelingsgang der andere decoratieve kunsten, dat dus eene geschiedenis heeft met bij aandachtige waarneming zeer goed te verklaren tijdperken van bloei, van verval en van wederopleving, maar eene geschiedenis, die op iedere harer bladzijden getuigt, dat het Kunstnaaldwerk staat en valt naarmate het al of niet gehoorzaamt aan de groote wetten der Versieringskunst, der ornamentleer; wetten, die beveiligen voor gedachteloozen, zinledigen wansmaak, die bewaren voor eentonige, geestelooze herhaling en sleur, en die den weg wijzen en opwekken tot steeds beteren, meer bezielden en schooneren arbeid.

Vrouwenhandwerken worden beoefend in alle klassen der maatschappij, iets er van vindt men overal: eene reden te meer er niet te onverschillig op neêr te zien en hunnen invloed op de ontwikkeling van smaak en schoonheidszin te erkennen.

Wij zullen daarom de handwerken beschouwen als een vak te midden van en in verband met alle andere vakken van Kunst-Nijverheid — en trachten te doen begrijpen, dat dezelfde wetten, die voor andere vakken van kunst geldende en waar zijn, dit ook zijn voor vrouwenhandwerken. Wie de studie daarvan versmaadt, loopt gevaar zijne krachten te verspillen in het zoeken naar de oplossing van problemen, die door vorige geslachten reeds sedert eeuwen tot eene oplossing zijn gebracht.

II.

KUNST EN NAALDWERK.


e opgave door de Vereeniging Tesselschade in de door haar in het jaar 1878 uitgeschreven prijsvraag gesteld, was: «Eene handleiding voor Kunst toegepast op vrouwelijke handwerken». Die opgave was volkomen duidelijk en goed. De vrouwelijke handwerken, in deze het naaldwerk, bestaan uit twee niet van elkaar af te scheiden gedeelten, welke echter zeer goed te onderscheiden zijn:

het artistieke gedeelte, dat is de gedachte, het ontwerp, de schikking;

het technische gedeelte, dat is de bewerking, de uitvoering.

Daar de stoffelijke middelen der bewerking hunne eigenaardige hoedanigheden hebben en behouden, daar die middelen beperkt zijn en op hunne beurt aan de vrijheid der gedachte perken stellen, — behoort het naaldwerk op zich zelf niet tot de kunstwerken.

Het naaldwerk is ook daarom in de eerste plaats een nijverheidsproduct en geen kunstwerk, omdat het meestal bestemd is om te worden aangewend, te worden gebruikt tot zeker doeleinde. Het stoffelijke nut, dat er door verkregen moet worden, is de oorsprong van zijn bestaan, zijn reden van bestaan. Dat kennelijk stoffelijke nut, anders gezegd, de dienst, welke

van het handwerk verlangd wordt, kan het echter zeer goed op de meest denkbaar eenvoudige wijze verstrekken. Pantoffels doen denzelfden stoffelijken dienst ook zonder borduursel, — een tafelkleed van effen stof, zonder versieringen, beschermt de tafel even goed als het schoonst bewerkte kleed, enz., enz.

Doch de mensch heeft behoefte aan schoonheid. Eene zaak, die aan het materiëele doel alleen beantwoordt, voldoet hem nog niet en wanneer dat doel niet is eene bepaalde levensbehoefte, terwijl de zaak toch tot zijne omgeving behoort, dan vooral verlangt de mensch iets meer. Zoodra in het noodige is voorzien, stelt hij voor zijne woning, voor zijn huisraad, voor zijne kleeding eischen van verfraaiing Niet tevreden met doelmatigheid enkel en alleen, verlangt hij bij eenen linnen doek een ingeweven patroon, kan het zijn eenen gekleurden rand; bij een vloerkleed eene bonte mengeling van warm getinte wollen draden; bij eenen stoel fraaie lijnen van rug en pooten, misschien zelfs wel eene geborduurde zitting. Het is die behoefte aan versiering, die de aanleiding is geweest tot het ontstaan zoowel van afzonderlijke kunstvoorwerpen als tot verveelvoudiging daarvan door machinale massaproductie, waardoor de geniale kunstuiting van den enkeling eene winste wordt voor duizenden en nog eens duizenden. Want aan die behoefte aan schoonheid moet worden voldaan. Hoe begaafder en beschaafder de mensch is, hoe meer hij de behoefte gevoelt ook aan zijnen schoonheidszin voldoening te geven.

De nijverheid roept daarom de hulp harer adellijke zuster, de kunst, in, om aan hare hand en door haar geleid een hooger gebied, dat van het schoone, te betreden. Uit deze vereeniging of samenwerking is geboren de Kunstnijverheid, waartoe dus alle voorwerpen behooren, die, bestemd zijnde om aan eene stoffelijke behoefte te voldoen, versierd worden om ook aan het oog aangenaam te zijn.

De handwerken, welke bijna uitsluitend bestemd zijn om in onze kamers nut te doen en uit hunnen aard tot de omgeving der meer gegoede en meer ontwikkelde standen behooren, zijn zeker meer dan vele andere zaken aangewezen om niet alleen nuttig maar ook schoon te zijn.

Het onversierde tafelkleed en de onversierde pantoffel, zooeven genoemd, zijn nuttige handwerken; zij behooren tot de nijverheid. Met ornamenten versierd worden zij fraaie handwerken en voorwerpen van Kunstnijverheid.

Sedert eenige jaren is, hetzij dan om nog een onderscheid te maken voor die voorwerpen, waarvan de versiering belangrijker is, hetzij dan in verband met de hoogere eischen, welke na eenen tijd van verval wel moesten worden gesteld, de benaming «Kunstnaaldwerk» in gebruik gekomen. Moeielijk zou het echter zijn tusschen fraaie handwerken en kunstnaaldwerken eene grens te bepalen en geheel ten onrechte heeft het verbinden der woorden «kunst» en «naaldwerk» wel eens doen denken, dat hiermee eene nieuwe techniek, waarbij de moeielijkheden en de te overwinnen bezwaren zooveel grooter waren, werd aangeduid Dit is geheel onjuist Later zullen wij zien, dat de moeielijkheid der bewerking nimmer met de kunstwaarde in verband staat en dat het overwinnen van de bezwaren der techniek nog geene kunst mag worden genoemd. Door kunstnaaldwerk moet niets anders worden verstaan dan fraai handwerk. Het doel en de eischen zijn voor beide dezelfde, en beide zijn ook aan dezelfde wetten onderworpen. Het eenvoudigste haak- en breiwerk, de fijnste kant en de prachtigste banier kunnen alle even goed fraaie als kunstnaaldwerken worden genoemd. Het verschil ligt alleen in het woord; en wil men met het laatste bij voorkeur de rijkste en meest versierde voorwerpen aanwijzen dan toch blijft de toepassing onbepaald en willekeurig.

III.

TOEPASSING.

veral waar de kunst verschijnt, neemt zij bij de aanschouwing de eerste plaats in.

Het technische gedeelte zal aan het aesthetische slechts luttel of geene waarde bijzetten, terwijl het mooi of leelijk zijn bijna geheel van het artistieke gedeelte afhangt. Het zou echter met alle begrippen van kunst en schoonheid in strijd zijn, eene zaak anders te willen doen schijnen dan zij werkelijk is, haar oorspronkelijk karakter te willen veranderen, of wel de grenzen te overschrijden, door de beschikbare middelen gesteld.

Dat wil zeggen:

dat een nijverheidsproduct een zoodanig product moet blijven, al is het door de hand der kunst versierd,

dat het karakter, het doel eener zaak, niet mag worden verloochend door de versiering,

en dat de kunstenaar bij het ontwerpen der versiering alle zaken moet vermijden, welke met de stoffelijke middelen der industrie niet, of althans niet dan met in het oog loopende moeite te bereiken zijn.

En toch, al wil de kunst zich geheel schikken naar de behoefte der nijverheid en geene te hooge eischen stellen toch

blijft zij den stralenkrans dragen; want zij, zij alleen, is de geest, de ziel, die aan de stof leven geeft en gloed.

Deze waarheid, dat het artistieke gedeelte bijna uitsluitend de schoonheid aanbrengt, terwijl het technische gedeelte alleen door netheid van uitvoering kan meewerken tot het zuiver teruggeven der kunstgedachte, wordt over het algemeen niet, of althans niet genoegzaam begrepen.

Dat niet genoegzaam erkennen van de hooge waarde van het artistieke gedeelte is de eerste en tevens ook de grootste oorzaak van den wansmaak, van het kleingeestige, van den onzin, die onze nijverheidswerken zoo dikwijls ontsieren.

Wij zullen ons dus met het artistieke gedeelte van het naaldwerk bezig houden en het technische gedeelte alleen behandelen om te bepalen, waar de grenzen zijn door de stof aan het vrij ontwerp gesteld.

Wanneer men spreken wil over kunstbegrippen en kunstvormen en over hunne toepassingen, is het allereerst noodig, zal men goed verstaan worden, eenige hoofdeigenschappen aan te geven, aan welke het kunstwerk te kennen is.

Iedereen spreekt over kunst en toch is er misschien geen woord, dat soms vreemder wordt toegepast, en moesten de personen die over kunst spreken, eene definitie geven van hetgeen zij door «kunst» verstaan, er zouden zeker zeer vreemde en tegenstrijdige opvattingen worden vernomen.

Laat ons trachten kort en duidelijk te zijn. Het terrein der hoogere philosophie, waarop de geleerden elkander ontmoeten en bevechten, terwijl het algemeen zich soms over de vreemde zetten vroolijk maakt zonder er echter veel wijzer door te worden, behoeven wij hier niet te betreden.

Maar nimmer mag worden vergeten, dat geen menschenwerk tot zijne volle hoogte is gebracht, zoolang het artistieke element er aan ontbreekt. Waar dit wordt gemist, kan van volmaking geen sprake zijn. Bij volmaakt werk wordt eene

leidende gedachte helder en klaar tot uitdrukking gebracht, wordt beantwoord aan eene bepaalde bestemming, wordt streng rekenschap gehouden met de eigenaardige hoedanigheden der te verwerken stof. Niets van dit alles zoude men kunnen wegdenken zonder aan het geheel te schaden Die samenstemming, die aan het voltooide werk zijnen stempel van volmaaktheid geeft, kan zich openbaren bij de eenvoudigste gebruiksvoorwerpen. Kunst is geene zaak van weelde. Zij is niet gebonden aan enkele bepaalde technische vormen.

IV.

KUNST — HARE EIGENSCHAPPEN.


unst in hare meest volkomene opvatting is de menschelijke gedachte in tastbare vormen uitgedrukt.

Een kunstwerk heeft geen ander doel dan schoon te zijn, — in zijne schoonheid ligt de geheele waarde, ook het recht van bestaan.

Niets is schoon dan hetgeen goed en waar is.

Waar zijn, wil niet zeggen, gelijk aan de realiteit, want er zijn helaas zeer leelijke realiteiten; maar in harmonie met en onderworpen aan de wetten der natuur.

Hoe oorspronkelijker, hoe belangrijker, hoe edeler de gedachte is, hoe hooger ook de kunstwaarde.

De wijze van behandeling is geheel ondergeschikt en moet als middel meewerken tot de uitdrukking. De stof zelve komt niet in aanmerking; of zij duur, zeldzaam of mooi is, de kunstwaarde wordt er niet door verhoogd. De stof verdwijnt geheel en de beste is die, welke zich het best laat bearbeiden. Zoo is, bij voorbeeld, een beeld van klei of pleister schooner dan een van goud of zilver, omdat die stoffen beter te modeleeren zijn en de loop van het licht door het glimmen niet wordt gestoord.

Evenzoo is het gesteld met de moeite, met den arbeid, met den tijd. Een kunstwerk is, wat het uit zich zelf is, niet naar gelang het den kunstenaar weinig of veel moeite heeft gekost.

Het overwinnen van moeielijkheden van welken aard ook, kan voor den bearbeider een zedelijke verdienste zijn, de kunstwaarde wordt er echter niet door verhoogd.

De schoonste zaken zijn meestal zeer eenvoudig en werden door den begaafden ontwerper en vervaardiger dikwijls zonder moeite en zonder bijzondere inspanning voortgebracht. Dit neemt van hunne aesthetische waarde niets weg, — zij blijven bij de beschouwing denzelfden indruk maken, terwijl het bedenken der moeite, welke een leelijk voorwerp heeft gekost, dat voorwerp niet schooner doet zijn en alleen een gevoel van treurig medelijden kan opwekken.

Dit zijn in korte trekken de hoofdeigenschappen der kunst.

Het spreekt van zelf dat, zoodra er sprake is van vereeniging en samenwerking, zoodra er toepassing is van de kunst ter verfraaiing van nijverheidsproducten, die hooge eischen niet zoo streng gehandhaafd kunnen worden. Toch blijft het noodig die grondeigenschappen steeds in het oog te houden en als uitgangspunten te beschouwen, wil men niet op een dwaalspoor geraken. Daarom zij wij er een oogenblik bij blijven stilslaan.

V.

WAT VERSTAAT MEN DOOR STIJL?



erhaling en regelmaat zijn de voornaamste grondslagen der ornamentiek.

Het nietigste motief, stippels of lijntjes, regelmatig herhaald, vormt reeds een ornament.

Het ornament ontleent zijne vormen aan eene samenvoeging van lijnen tot regelmatige figuren, of aan natuurvormen, zoo als bladen, bloemen, ranken, dieren en ook het menschbeeld.

De ornamentiek kan echter die natuurvormen met hare onregelmatigheden en grilligheden niet gebruiken; zij wijzigt die vormen naar omstandigheden; brengt er regelmaat in; verbindt hen met elkander en maakt ze passende in de ruimte die zij vullen en versieren moeten. Dat wijzigen der natuurvormen, dat terugbrengen tot grondvormen, dat rangschikken noemt men *styleeren*.

In verschillende tijdperken hebben de verschillende volken, elk zijn eigenaardigen smaak en begrippen volgende, dat terugbrengen tot grondvormen en dat rangschikken tot ornamenten op verschillende wijzen gedaan. Die eigenaardige smaak en wijze van doen, in verband staande met en het gevolg zijnde van het volksleven, van het klimaat, van de omringende natuur

en niet het minst van de godsdienstige begrippen, hebben op alle werken van kunst en industrie hunnen invloed doen gelden. Zij waren de aanleiding tot het ontstaan der verschillende historische stijlen, of misschien nog juister gezegd stijlperioden, gedurende welke de uitingen der kunst op verschillend gebied eenen gemeenschappelijken, kenmerkenden stempel van verwantschap dragen. Naar gelang van tijd en plaats ontstonden op die wijze ook in de weverij en bij de borduurkunst, bij de gedrukte stoffen en bij de kant- en tapijtwerken, talrijke groepen van kunstvoortbrengselen, die nauw verband hielden met het kunstbewustzijn der omgeving waarin zij werden tot stand gebracht.

VI.

OVERZICHT DER VERSCHILLENDE STIJLEN.

nnoodig en ook ondoenlijk zoude het zijn om in een werkje, zoo beknopt als dit, een volledig overzicht te willen geven van alle stijlen en overgangsstijlen, die elkander hebben opgevolgd. Wij zullen ons dus bepalen tot het bespreken der meest kenbare stijlen en slechts eenige hoofdvormen aangeven, die wij zooveel doenlijk aan de versierende kunst liever dan aan de beeldende kunst dier achtereenvolgens te schetsen stijlperioden zullen ontleenen. Ook zal dit overzicht zeer algemeen worden gehouden, een kort begrip geven van de geschiedenis der (versierende) kunst in haar geheel, daarbij voor de vervorming, die het naaldwerk zelf onder den invloed daarvan onderging, verwijzende naar het eerste hoofdstuk van *Rechlindis*, Handleiding bij het Kunstnaaldwerk. De geschiedenis van het kunstnaaldwerk, die gelijken tred hield met die der andere takken der versierende kunst, wordt daar uitvoerig behandeld, in eene studie, die echter niet begrijpelijk is voor wie zich met wat hier gegeven wordt, niet vooraf vertrouwd heeft gemaakt.

Als wij den blik achterwaarts slaan in het grijs verleden is het de overoude, meer dan dertig eeuwen oude, kunst der Egyptenaren, die het eerst onze aandacht vraagt. Die

kunst heeft een somber en majestueus karakter; sierlijkheid en fijne afwerking ontbreken er aan. De tallooze hieroglyphen, waarmede de Egyptische kunstenaars zoowel de muren der tempels als de windselen en de sarcophagen hunner mummiën bedekten, gaven aan alles iets geheimzinnigs.

Tusschen de talrijke menschenbeelden, alle als het ware naar één model geteekend, vindt men alle soorten van dieren, door hen als goden van minderen rang vereerd. Al die beelden hadden eene beteekenis, en hun doel was minder eene versiering dan wel een symboliek en een beeldschrift. De lotus en de papyrusplanten met geopende of geslotene bloemknoppen geven de grondvormen aan voor de kolommen en kapiteelen, en vormen, naast elkander op eene rij geplaatst, een randornament, dat men ook onder aan de tempelmuren aantreft. In dat geval echter verheffen de planten zich boven hoekig gegolfde lijnen, de kabbelingen van het water voorstellende. Voor handwerken is uit den Egyptischen stijl weinig te gebruiken; toch zijn in de laatste tijden eenige schoorsteenornamenten, als pendules en vazen, waarbij de versieringsmotieven aan de Egyptische kunst waren ontleend, zeer smaakvol ontworpen. Misschien zoude men met hetzelfde gunstige gevolg ook tafelkleeden in dien stijl kunnen bewerken, gekleurde *application* zou er zich het best toe leenen. Vóór het maken van het patroon zouden wij der teekenares aanraden eenige uren



Fig. 1. Egyptische hieroglyphen.

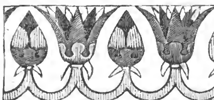


Fig. 2. Egyptische band. — Lotusbloemen en knoppen.

in het archeologisch Museum te Leiden te gaan studeeren. Een degelijk, ernstig bezoek aan dat Museum zal buitendien voor studeerende jonge lieden steeds zeer. nuttig zijn. Van belang zijn ook de in Boven-Egypte in Koptische graven gevonden overblijfselen van gewaden met hunne rijke geborduurde en ingeweven versieringen, die in de laatste jaren meer en meer de aandacht zijn gaan trekken om hunne groote waarde voor de kennis der geschiedenis van de borduur- en weefkunst.

De Grieksche kunst werd uit de Egyptische geboren of althans voor een goed deel afgeleid. Sommige Grieksche banden, hoewel sierlijker en behagelijker dan de Egyptische, herinneren aan de lotus- en papyrusranden der Egyptenaren, terwijl de beelden op de *metopen* (vierkante vakken in het fries boven eene Dorische zuilenrij) op het eiland Sicilië gevonden, welke beelden tot de allereerste periode der Grieksche kunst behooren, in opvatting en uitvoering veel gelijken op de Ramses-beelden en andere figuren, die de muren der Egyptische tempels versierden. De Grieksche kunst ontwikkelde zich echter snel, nam weldra een eigen karakter aan en liet de andere verre achter zich.

Bevalligheid, waardigheid en eenvoud, streven naar volmaaktheid en schoonheid zijn de zich nooit verloochenende kenteekenen der Grieksche kunstwerken.

Levende te midden eener overschoone natuur, zelven begaafd met den zuiversten kunstsmaak en met eene rijke fantasie, hebben de Grieken hunne voorgangers, de Egyptenaren, verre overtroffen en schatten nagelaten tot welke de volgende eeuwen als tot eene onuitputtelijke bron telkens terugkeeren.

Tot beter begrip van dien ons nagelaten rijkdom heeft men hem verdeeld in drie afdeelingen, naar de bouworden, die zich nagenoeg gelijktijdig deden gelden, de Dorische, de Jonische en de Korinthische genaamd. In de zuil, met haar verschil van kapiteel, van schacht, van voetstuk en

anderszins vindt men deze drie stijlvormen op de meest sprekende wijze vertegenwoordigd. Doch van de beeldhouwwerken, van de bouwkunst der Grieken spreken wij hier niet, de ruimte gedoogt het niet, — wel echter van hunne sierlijke ornamentiek. Zij hebben daarvoor alles gebruikt. Alles wat zij zagen tot aangename grondvormen terugbrengende en styleerende, wisten zij het tot een ornament te maken; zoowel de kronkelingen van een lint, als bladen, bloemen, schelpen en dieren, ja zelfs de ontvleesde schedel van het geslachte offerdier werden voor hen ornamentmotieven, die, tusschen guirlanden aangebracht, de altaren op passende wijze versierden. — En toch, hoe rijk hunne fantasie ook was, nooit verleidde zij hen tot kwistigen overvloed De Grieksche ornamentiek is altijd zoo ongezocht en passend voor het doel en de ruimte, waarvoor zij bestemd is, dat men soms meenen zou, dat zij van zelf daar is ontwikkeld of althans zonder moeite aangebracht. Zij is sterk gestyleerd; men vindt altijd eene hoofdgedachte, een hoofdmotief of *milieu*, waaraan de andere vormen zich cirkelvormig of aan weerszijden eurythmisch verbinden. De Grieken hebben evenwel niet vergeten, dat volstrekte regelmatigheid eene minder aangename stijfheid aanbrengt en in de détails kleine variatiën, schijnbare onzuiverheden, aangebracht, die zonder de symmetrie te benadeelen, de stroeve methodische zuiverheid verzachten. De voor ons meest bruikbare ornamenten, aan de Grieken ontleend, zijn eerstens de loopende band: *Grecque* of Meander genaamd, die steeds rechthoekig in elkander grijpt en voor banden en omrandingen uitmuntend geschikt is. De *Grecque* kan eenen enkelvoudigen of eenen meer ingewikkel-



Fig. 3. Grieksche band. — Meander.

den kronkel vormen en op verschillende wijzen ontworpen worden, wanneer slechts het hoofdprincipe van rechthoekige kronkelingen bewaard wordt. Een andere randversiering is de zoogenaamde *Raie de coeur*, bestaande uit gelijke, naast elkander geplaatste bladvormen, gestyleerde hartvormige waterblaadjes, van boven spits of rond, met bloemvormen er tusschen; de parelen de eierranden zijn ook van Griekschen oorsprong.





Fig. 4. Grieksche banden. — Raies de coeur.

Tot middenmotieven zijn de Grieksche palmetten, waarin men de grondvormen van planten en bloemen herkent, die zich, uit een middelpunt ontwikkelende, naar omhoog krullen, — steeds hoog aan te prijzen modellen. Men vindt die zoowel op de kroonlijsten van tempels als op hunne reeds vroeger genoemde vazen. Dat die palmetten dus, zonder den hoofdvorm te verliezen, toch eindeloos gevarieerd voorkomen, behoeft niet gezegd te worden. De aloë, de convolvulusbladen, de vruchten van den broodboom en zoo meer, gaven hun telkens nieuwe grondvormen aan. Het groote acanthusblad met zijn getanden of geschulpten rand, van boven omgekruld, werd, tot regelmatige vormen teruggebracht, veel en smaakvol gebruikt. Het Korinthische kapiteel is er altijd meê versierd en ook bij vlakornament kan dat acanthusblad tot grondvorm dienen voor zeer gelukkige motieven.



Fig. 5. Grieksche band.

De Romeinsche kunst ontstond op hare beurt uit de Grieksche, maar overtrof deze nooit en verkreeg nimmer een zelfstandig karakter; laat ons liever zeggen, dat de Grieksche kunst, bij haren overgang op Italiaanschen bodem, eenige wijziging onderging.


Fig. 6. Grieksch-Romeinsch ornament. Acanthus bladen en ranken.

De meest in het oogloopende eigenaardigheid der Grieksch-Romeinsche kunst is de boogvorm, het gewelf, dat in de Grieksche bouworde niet voorkomt. De ornamentiek werd bij de Romeinen rijker, veelvuldiger, zwaarder.

De zuiverheid, het juist-genoeg, maar nooit-te-veel van den zuiveren Griekschen stijl, werd al minder en minder begrepen, terwijl een zeker streven naar naturalisme zich meer en meer openbaarde. Op de beelden der goden volgden die der keizers en veldheeren, ten laatste die der kampvechters.

Hoewel minder streng en edel heeft de Romeinsche kunst in haren bloeitijd prachtige werken geleverd zoowel van bouw- als van beeldhouwkunst. Hare beoefenaren waren bijna uitsluitend uit Griekenland afkomstig. De Romeinsche ornamentiek is rijk aan verscheidenheid en biedt tal van modellen, die ook voor onze zaken met vrucht zijn toe te passen. Al de Grieksche motieven vindt men bij de Romeinen terug, maar weelderiger, meer bewogen en overvloediger aangebracht. De deftige, fijngevoelde eenvoud der Grieksche versiering ging verloren onder een gezocht vertoon van weelde en pracht, dat met het toenemen der macht en van den rijkdom der Romeinen al meer de overhand kreeg en ten laatste tot pronk- en modezucht, die gewone gezellinnen

van verzwakking en zedebederf, oversloeg; de zuivere Grieksche traditiën werden vergeten en met het verval van het Romeinsche volk verviel ook de kunst. Maar terwijl zij in de tempels en de paleizen der Romeinsche keizers en grooten stierf, werd zij in de onderaardsche rotsgraven en gangen, *catacomben* genaamd, gelouterd en gezuiverd, herboren onder den invloed van het opkomend Christendom.

Om zich te onttrekken aan de tegen hen gerichte vervolgingen, namen de eerste Christenen de wijk naar de *catacomben*, oorspronkelijk verlaten steengroeven, om daar in het geheim hunne godsdienstige samenkomsten te houden. Zij versierden er de muren der lange gangen, waar de dooden in langwerpige uithollingen werden bijgezet, alsook de wanden der onderaardsche kamers, welke tot plaatsen van bijeenkomst dienden en de nissen of kleine kapellen met ornamenten, beelden en zinnebeeldige teekens.



Fig. 7. Oud-Christelijk ornament.

In den aanvang had deze nieuwe kunst, of beter gezegd kunststijl, een zeer primitief karakter en bracht niet anders voort dan eenvoudige muurschilderingen, waarvan de omtrekken, min of meer in den steen gegrift, zijn ingevuld met vlakke kleuren zonder schaduw en zonder bijwerk. (Zie fig. 7 en 8). De Goede Herder, voorgesteld door eenen jongen man, die een lam op de schouders draagt, is een der meest voorkomende beelden [1]).



Fig. 8. Oud-Christelijk ornament.

1) Overgenomen met wat er verder volgt uit: C. Ed. Taurel. *De Christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen.*

Even zedig en bescheiden als hare voorgangster weelderig en opgesmukt was geweest, ontlook deze nieuwe stijl, de oud-Christelijke genaamd, gelijk alle andere stijlen vòòr haar, onder den invloed van het godsdienstig begrip, waarvan zij de uiting was. Maar hoe groot het verschil ook zij dat deze nieuw-herboren kunst van de Grieksch-Romeinsche onderscheidt en hoe onmetelijk de afstand tusschen den godsdienst dezer eerste Christelijke kunstenaars en de begrippen der oude Grieksche beeldhouwers en schilders, toch is in de werken van het oud-Christelijke tijdperk de invloed der Helleensche kunst merkbaar; men vindt er zelfs eenige zinnebeelden aan de mythologie der Grieken en Egyptenaren ontleend, zooals de visch, de slang die zich in den staart bijt, en dergelijke meer. Hoe wonderlijk dit ook schijne, is toch niets natuurlijker. De stad Rome en gansch Italië waren als overdekt met Grieksche kunstwerken; de eerste Christen-schilders waren er van omringd en hadden nooit andere dan Grieksche kunstvormen gezien. Zonen of kleinzonen van heidenen en zelven misschien eerst op gevorderden leeftijd tot het Christendom bekeerd, hadden zij alleen de Grieksche kunst in het geheugen en hebben zij, hoewel onbewust, gedacht en gearbeid onder den invloed der Grieksche meesterwerken. De kunstenaar, die bij eigen ervaring de macht kent van de zaken en omstandigheden die hem omgeven en die ook weet, dat de indrukken onder welke hij zich heeft ontwikkeld altijd en bijna onuitwischbaar blijven voortleven, zal beter dan wie ook beseffen, dat de Grieksche herinneringen, welke in de schilderingen der *catacomben* zijn op te merken, moeten worden toegeschreven aan den invloed van ontelbare heidensche monumenten en kunstwerken van allerlei aard, waardoor de eerste Christen-schilders waren omringd, en allerminst een verband aantoonen, ook geenen overgang, tusschen de oude en de nieuwe godsdienstige begrippen.

Bovendien hebben de werken der oud-Christelijke kunst een eigenaardig, een geheel oorspronkelijk karakter; het is noch de sombere majesteit der Egyptische kunst, noch de grillige wanstaltigheid der Indische godheden; en geheel anders dan de Grieksche kunst, die, van eigen macht bewust, haar onderwerp met zekere stoutheid nadert, is de Christelijke kunst altijd zedig en verraadt eene soort van schroomvalligen eerbied. De beeldhouwers van Griekenland hadden geenen eerbied voor de goden, welke zij voorstelden. Trouwens die goden, die, aan feestmaaltijden gezeten, onmatig dronken en aten, met elkander twistten en kibbelden en van tijd tot tijd niet schroomden den Olympus te verlaten om schoone stervelingen na te jagen, waren niet erg geschikt om veel achting in te boezemen. De werken der oud-Christelijke kunst daarentegen dragen het kenmerk van grooten eerbied voor de godheid. De kunstenaar aanvaardde en behandelde zijn onderwerp met groote ingenomenheid en eene achtingsvolle overtuiging. Hij zocht naar een hooger iets dan lichamelijke schoonheid alleen en de naïeve vroomheid, die hem bezielde, heeft ook zijne hand bestuurd en zich geopenbaard in zijne werken. De Christelijke kunst is de uiting van eenen godsdienst, die in zich zelf vertrouwen heeft; zij behield deze kenmerkende hoedanigheid in al de verschillende tijdperken, welke zij heeft doorleefd.

De oud-Christelijke kunst was in haren aanvang zeer primitief en eenvoudig. Eerst in de 4de eeuw, nam zij eenige vlucht, verliet zij de duistere spelonken, waarin zij was ontstaan, en werd zij tot glansrijker werkkring in het openbaar geroepen. Het Christendom, dat ondanks alle vervolgingen niet had kunnen worden uitgeroeid, was van staatswege erkend geworden. De nieuwe, naar den vorm der oude basilieken of Romeinsche gerechts-zalen gebouwde kerken moesten worden versierd. De tot nog toe gebruikelijke muurschilde-

ringen werden weldra niet meer voldoende bevonden; men zocht naar middelen om schitterender uitkomsten te verkrijgen en de mozaïekwerken, welke door de Romeinen alleen tot versiering der vloeren waren gebruikt, werden, meer ontwikkeld en verbeterd, tot opluistering der muren en der koepels aangewend. Naar het Oostersch-Romeinsche rijk overgebracht, ging de oud-Christelijke kunst over in de Byzantijnsche kunst, aldus genaamd naar de hoofdstad Byzantium. Zij behield wel hare strengheid van lijnen, maar vereenigde die met het streven naar kleurenpracht der Aziatische volken. Evenals men goud, zilver, edelgesteenten en de kostbaarste zijden stoffen aanwendde voor de versiering der altaren, voor de vervaardiging van kerkelijk vaatwerk en van priestergewaden, evenzoo werden ook de meest kleurige en schitterende steenen voor de mozaïeken gebezigd. De blauwe achtergronden, welke tot hiertoe in zwang waren geweest, werden nu vervangen door goudkleurige, wat voor de versiering zelve de meest krachtige, sprekende kleuren eischte. Uit deze vereeniging van primitieve vormen en naïeve teekening met Oostersche weelde ontstond eene zeer eigenaardige ornamentiek, die het bestudeeren overwaard is. De mozaïekwerken bereikten in dit tijdperk hunne grootste volkomenheid en werden overvloedig aangewend ter versiering der achtzijdige koepelkerken en vorstelijke paleizen. Hoewel de Byzantijnsche stijl tot in onze landen is doorgedrongen, getuige de oude kapel van het Valkenhof bij Nijmegen, in 790 door Karel den Groote gebouwd, bleef zijn voornaamste zetel in het Oosten van Europa, waar hij voortdurend bloeide tot aan den inval der Turken. Onze musea zijn rijk aan overblijfselen van stoffen uit deze kunstperiode, meest zeer kostbare weefsels van zijde met gouddraad doorwerkt en versierd met grillige dierfiguren, waarin men eene symbolische voorstelling zoekt. Meest zijn deze

diervormen paarsgewijze naar elkander toegekeerd en gerangschikt binnen een zuiver geometrisch netwerk van cirkels, quadraten, veelhoeken, dat zich gelijkelijk in alle richtingen over het te versieren oppervlak uitbreidt. Een goed voorbeeld geeft fig. 9, naar eene reproductie van een Byzantijnsch weefsel waarschijnlijk afkomstig uit de 12de eeuw [1]).



Fig. 9. Byzantijnsch weefsel.

Bij den inval in Spanje brachten de Mooren of Arabieren hunnen prachtigen, rijken en eleganten kunststijl naar Europa over. De Alhamhra en de lusthof van den Khalif te Grenada, welke in het midden der 13de eeuw voltooid werden en wier muren met eene onuitputtelijke menigte van bevallige vormen overdekt zijn, herinneren ons aan de tooverpaleizen der Arabische nachtvertellingen.

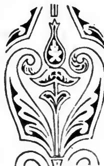
In de ornamentiek der Arabieren vindt men dikwijls geometrische combinatiën van lijnen, veelhoekige sterren, soms twee motieven dooreengewerkt, maar altijd regelmatig en spoedig te ontraadselen. Niet zelden hebben zij hunne eigen-

1) Max Heiden. *Handwörterbuch der Textilkunde*, pag. 340.

aardige letters, soms geheele spreuken, in het ornament aangebracht. Ook op de Byzantijnsche kunst is de stijl der Arabieren niet zonder invloed geweest. De met krullende bladen versierde en zich telkens op nieuw weer ontwikkelende rank, *Arabeske* genaamd, zie fig. 10. gebrocheerd fluweel, Arabisch Moorsch werk, en de bekende veer of pluim, zie fig. 11, is van hen afkomstig. De kunstwerken der Arabieren en der Mooren geven ons talrijke motieven, welke voor tapijten en groote borduurwerken met vrucht te gebruiken zijn.


Fig. 10. Arabische arabeske.

Hoe rijk ook aan kleurschakeering en fantasie, en hoe kenbaar ook door een zich nooit verloochenend eigenaardig karakter, biedt de kunst der Chineezen toch weinig aan, dat voor ons doel te gebruiken is. Wel zijn de Chineesche borduurwerken overprachtig van uitvoering, maar hunne ornamentiek is in hare grilligheid zoo eigenaardig en ons zoo vreemd dat, tenzij wij een Chineesch werk bepaald copieeren, het voor ons bijna niet doenlijk is, iets te vervaardigen, dat het Chineesche karakter


Fig. 11. Arabische veer of pluim.

werkelijk bezit. De Japansche kunst staat onzen Westerschen smaak veel nader. Het hoofdmotief der Indische ornamentiek, de bekende palm, is ook voor onze handwerken, tapijten, behangsels, enz., enz. een zeer bruikbare vorm, die op verschillende wijze geschikt, en zelve weer versierd wordende, tot veelvuldige en smaakvolle patronen aanleiding kan geven.



Fig. 12. Indische palm.

Bloemen, overal bloemen, is het kenmerk der Perzische kunst. Hoewel nimmer het doel hebbende natuurlijke planten voor te stellen, zijn de bloemen der Perzen minder gestyleerd en vormen ook geen symmetrisch ornament; men zou het een *parsemé* van bloemen kunnen noemen.

Evenals bij alle Aziatische volkeren is ook hier kleurenpracht een hoofdkenmerk. Van schaduw om ronding te geven is nimmer sprake, — de kleuren zijn vlak en dikwijls met witte of zwarte omtrekken omrand, hetgeen tot de algemeene harmonie veel bijbrengt. — Voor het kunstnaaldwerk is in de Perzische ornamentiek veel te vinden, dat voor modellen van kleur en vorm uitstekend te gebruiken is.

Keeren wij tot Europa terug.

De onbeschaafde stammen, welke uit het Noorden afkomende Midden-Europa bevolkten, hebben van hunnen kunstzin niet veel nagelaten. Ruwe steenblokken, hier en daar bijeengebracht of opgestapeld, zijn hunne oudste monumenten. Hunne ornamentiek is in den oorsprong een wonderlijk gekronkel van



Fig. 13—14. Keltische entrelacés

in en door elkaar geslingerde lijnen, dieren, wier lichamen ineen loopen en waarvan de pooten, staarten en tongen in eindelooze krommingen zich buigen en verwikkelen. Zoetjes aan wat minder woest en regelmatiger geworden ontstonden daaruit de zoogenaamde *entrelacés* der Keltische periode.



Fig. 15. Romaansch ornament.

Uit de vereeniging van deze ornamentiek met de oud-Christelijke kunst, die met de uitbreiding van het Christendom naar Midden Europa en tot in onze gewesten was overgegaan, ontstond omstreeks de 10de eeuw de Romaansche stijl, gelijk reeds vroeger in het Oostersch-Romeinsche rijk de Byzantijnsche zich had gevormd (zie fig. 15).

In de Romaansche patronen voor weefsels vindt men in den aanvang nog eene vereeniging van het streng rechtlijnige met fantastische diervormen en ornamentmotieven; waarschijnlijk nog de nawerking van de wonderlijke wezens, welke de Kelten met voorliefde in hunne doorééngeslingerde lijnversieringen aan-



Fig 16. Romaansch weefsel, 13de eeuw.

brachten en van de met symbolische dierfiguren versierde Byzantijnsche stoffen. Meer en meer echter verdwenen de dierfiguren om plaats te maken voor een streng gestiliseerd plantenornament in niet minder streng geometrische rangschikking; zie fig. 16 naar een zijden weefsel uit de 13de eeuw [1]).

Het Romaansche kerkgebouw herinnert in zijnen platten grond daarentegen aan de oude basilicken; men heeft aan de absis meer ontwikkeling gegeven en de zijgevels doen voorspringen, waardoor het grondvlak de gedaante van een Latijnsch kruis meer nabij komt. De grond om het altaar is meer verheven dan de vloer der kerk en onder het altaar bevindt zich dikwijls eene onderaardsche kapel of krypt.

De rondboog, *plein-cintre*, is bewaard gebleven en de zware kolommen zijn met teerlingvormige kapiteelen versierd. Alles is stemmig en gesloten. De niet groote vensters zijn in de zware, massieve en van buiten weinig versierde muren op merkelijke hoogte aangebracht. De Romaansche kunst, die uitsluitend kerkelijke gebouwen heeft gesticht, bezit een bijzonder karakter van kracht en behoedzaamheid. Zij is de uitdrukking van het reeds ontwikkeld Christendom, dat, zijner eigene kracht bewust, zijne zegepraal verwacht, maar nog steeds strijden moet. Van binnen is de kerk wel versierd: altaar, koor en absis zijn rijk en prachtig; maar van buiten geen uittartend praalvertoon, slechts een uiterlijk van onwrikbare, stille macht — want ginds zijn nog Sarrazenen, Wenden en Friezen, die gezworen hebben den val hunner woeste, barbaarsche goden te wreken en wier oorlogskreten den horizon doen trillen [2]).

Naast de Romaansche kunst ontwikkelde zich in het midden der 13de eeuw de Gothische bouwstijl, ook Spitsbogen-

1) Max Heiden. *Handwörterbuch der Textilkunde*, pag. 441.

2) Met het volgende over den Gothischen kerkbouw overgenomen uit C. Ed. Taurel, *De Christelijke Kunst.*

stijl genaamd, naar den eigenaardigen vorm der uit twee bogen gevormde gewelven, waardoor de rondboog vervangen wordt. Deze stijl ontstond in het Noorden van Frankrijk en verspreidde zich later over Duitschland, geheel Frankrijk, Zuid- en Noord-Nederland, Engeland en bereikte in het laatste der 14de eeuw zijnen hoogsten bloei.

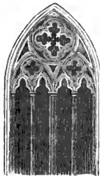


Fig. 17.
Gothisch venster.
— Spitsboog.

Geheel anders dan het karakter van den Romaansche stijl is dat, hetwelk zich in de Gothiek openbaart. De strijd is volstreden, de zegepraal volkomen: gansch Europa heeft het Christendom omhelsd. De slanke pijlers, die de sierlijke spitsbogen dragen, rijzen fier uit den grond en omhoog verheft zich de trotsche toren, wiens spits van gebeiteld kantwerk als een pijl de lucht ingaat. Geene behoedzaamheid meer, maar alles omhoog en alles naar buiten. De hoogte der middenbeuk overschrijdt die van alle kerken uit vroegere tijden; het wijd geopende en rijk versierde voorportaal noodigt de volkeren tot binnengaan; de groote, hooge vensters zijn van geschilderde glazen en ornamenten voorzien; schraagbogen, die van buiten de te hoog opgaande muren steunen, geven aan het gansche gebouw een tooverachtig aanzien. Niet alleen van binnen maar ook van buiten is alles gedétailleerd en getooid. De zware, doode steenmassa bezielt zich en verdwijnt als het ware onder de bloemen en *fleurons* aan de inlandsche plantenwereld ontleend of onder de tallooze menschen- en dierenbeelden, welke de rijkste fantasie overal heeft aangebracht. Men zegt, dat de grondgedachte van den spitsboog aan de Arabieren is ontleend en reeds tijdens de kruistochten naar onze landen zoude zijn overgebracht. Misschien is dit waar, maar het vermindert geenszins de eigenaardige uitdrukking der Gothische

hoofdkerk, die in al hare deelen en ook in haar geheel het beeld is van ééne en dezelfde gedachte: het is het Christendom, dat zegevierend zijn voortbestaan verkondigt: het is de Kerk in feestgewaad en daaromhoog, boven alles verheven, herhaalt het klokkenspel uur aan uur zijn lied van blijdschap en van dank.

Bij al haren rijkdom van versiering verliest de Gothiek haar ernstig en grootsch karakter echter nooit. Het is nimmer eene verzameling van bijeengebrachte kleinigheden, maar altijd en allereerst eene groote gedachte, die tot in het oneindige verrijkt en versierd wordt en waarvan de doorgaande eenheid zich overal openbaart. Nimmer kleingeestig, nimmer pronkziek, het kakelbonte van schreeuwende kleurtjes vermijdende is de Gothiek altijd immens en heeft immensiteit noodig. Grootheid van ontwerp, gepaard aan grootheid van uitvoering zijn de onmisbare voorwaarden buiten welke geene Gothiek bestaat.

Voornamelijk in haar laatste tijdperk heeft de Gothische bouwkunst ook burgerlijke gebouwen als kasteelen, gemeente- en raadhuizen en zelfs woonhuizen gesticht. Het schoonst en het volkomenst openbaart zij zich echter in hare kerken. Voor voorbeelden verwijzen wij onze lezeressen naar de oude St. Maartenskerk (Domkerk) te Utrecht of naar de St. Janskerk te 's Hertogenbosch. Haar, die verder willen reizen, raden wij aan naar Keulen te gaan en op den terugweg het stadhuis te Leuven in laat-Gothischen stijl, ook wel *style flamboyant* genaamd, het stadhuis te Brussel en vooral de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen te bezichtigen. Zulk een reistoertje is buitendien niet onaardig en voor hem of haar, die niet

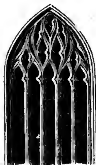


Fig. 18.
Gothisch venster. — Flamboyant.

oppervlakkig maar met aandacht en begrip ziet en waarneemt, bepaald leerzaam en aangenaam. De bouwkunst is de groote kunst der middeleeuwen geweest, de eigenaardige kenmerken der verschillende stijlen spreken het meest uit hare werken en men kan geen der andere kunstvakken dier lang vervlogen tijden naar waarde beoordeelen zonder de bouwwerken, niet zoozeer in de bijzonderheid der constructie maar in hun geheel, in hun eigendommelijk karakter te bestudeeren.

Op de mozaïeken, die nagenoeg de eenige schilderwerken zijn der Byzantijnsche kunst, volgden in de Romaansche en Gothische tijdperken de muurschilderingen als versiering van muurvlakten en kolommen. Zij werden in de natte kalk *al fresco* of wel op de drooge kalk *al secco* uitgevoerd en wel met verwen, die met lijm waren toebereid. De meeste dier schilderingen zijn verloren gegaan, want alle, die ten onzent aan de woede der beeldstormers van de 16de eeuw ontkwamen, verdwenen later onder de kalklaag, waarmede muren en kolommen in de 18de eeuw werden overdekt. Door die kalklaag voorzichtig te verwijderen zijn eenige dier kunstwerken, hoewel altijd in vrij slechten staat, weder voor den dag gekomen en de ontdekkingen der laatste jaren hebben genoegzaam bewezen, dat bijna alle gebouwen der Romaansche en Gothische tijdperken met een zeer groot aantal van dergelijke muurschilderingen zijn versierd geweest.

Beschouwt men deze schilderijen van ons tegenwoordig standpunt der kunst zonder de omstandigheden van tijd en plaats in aanmerking te nemen, dan zijn zij zeker niet aangenaam voor het oog te noemen. Zij hebben als kunstwerken dan ook slechts eene betrekkelijke waarde. Over het algemeen hebben zij noch diepte noch licht-effect en de beelden zijn mager en stijf. Gewoonlijk zijn zij groot met weinig schaduw en, om op grooten afstand gezien te kunnen

worden, met zwarte lijnen omgetrokken; de kleuren zijn eenvoudig, zedig en vlak. Het landschap, de gebouwen, en verdere bijzaken werden tot hunne eenvoudigste voorstelling teruggebracht; slechts enkele lijnen wijzen die aan en nooit meer dan juist noodig is voor het begrip en de duidelijkheid van het onderwerp. Op eene muurschildering in het oude gasthuis te Byloke bij Gent, voorstellende St. Christoffel de rivier doorwadende, wordt het water slechts door eene gegolfde lijn aangegeven, terwijl eenige zwarte strepen de visschen voorstellen. Naar nauwkeurigheid van kleederdracht werd niet gestreefd; men gaf den personen uit het Oude en Nieuwe Testament en ook uit andere tijden eenvoudig het costuum, dat men dagelijks voor oogen had. En toch, ondanks al hare gebreken en wonderlijkheden, beter gezegd, ondanks den primitieven staat, waarin de schilderkunst zich nog bevond, bezitten die muurschilderingen niet alleen eene bijzondere waarde voor de geschiedenis der kunst, maar daarenboven nog twee hoedanigheden, welke men dikwijls tevergeefs in werken van later tijd zoude zoeken: zij verbinden aan hare uitdrukking van eenvoudige vroomheid het aan alle werken der middeleeuwen eigenaardige kenmerk van overtuiging en grootheid en zij hebben de uitnemende verdienste van altijd volmaakt op hare plaats te zijn en te beantwoorden aan hare bestemming, die eene geheel andere was dan die der tegenwoordige schilderwerken.

De mozaïeken en muurschilderingen der middeleeuwen waren bepaald monumenteele werken en hadden geen ander doel dan de architectuur, waarvan zij een aanhangsel waren, te versieren. De schilderij, zooals wij die tegenwoordig verstaan, bestond toen niet. De schilderij, die ten doel heeft de voorwerpen met hunne kleuren, verhevenheid en diepte op verschillende afstanden geplaatst voor te stellen, zooals men die in werkelijkheid door een geopend venster zoude

kunnen zien; de schilderij, die, zonder eenig stoffelijk nut, geen ander doel heeft dan schoon te zijn en wier eenig recht van bestaan en eenige reden van zijn in hare eigene waarde en schoonheid bestaat; de schilderij, dat geheel vrije kunstwerk, dat, van geen ander afhangende, steeds volledig alleen voor en door zichzelf bestaat, — in één woord de schilderij was aan de kunstenaars der middeleeuwen onbekend. Hun werd eene ledige, meestal groote ruimte, die wel zoo had kunnen blijven, maar die men liever niet ledig doch versierd wilde zien, ter beschildering toevertrouwd. Die ledige ruimte, dat vlak was echter een muur — een muur, die volgens natuurwetten en bouwkundige regelen dáár zijn moest en dus niet aan het oog mocht worden onttrokken. De diepten der lijn- en luchtperspectief zouden als het ware den muur hebben doorboord en eene opening gemaakt daar waar een sterk massief bepaald aanwezig zijn moest. De middeleeuwsche kunstenaars hebben de wetten en eischen hun door de natuur der zaak opgelegd volkomen begrepen en hebben zich daaraan weten te onderwerpen. Zij hebben zich bij hunne muurschilderingen van het streven naar diepte weten te onthouden en de aan hun penseel toevertrouwde ruimte aangevuld door eene eenvoudige versiering of door de zichtbare uitdrukking van eene enkele gedachte of wel van verschillende met elkander in verband staande of elkander opvolgende tafereelen, waaraan men tot het einde der 15de eeuw de voorkeur gaf boven het voorstellen van één enkel oogenblik. De middeleeuwsche kunstenaars beschilderden de vlakte van eenen muur, versierden de bladen van een boek, of vervaardigden een schitterend glasraam, maar hunne werken bestonden noch voor noch door zich zelven; steeds maakten zij een deel uit van een nog belangrijker werk, waaraan zij onafscheldelijk verbonden bleven. Dit juist en nimmer verloochend begrip van het onderling verband der

samenstellende deelen van het geheel maakt nog thans voor ons de ornamentiek der middeleeuwen der studie overwaard.

En daarbij hebben wij ons niet te bepalen tot de architectonische-ornamenten der gebouwen, maar ons ook te wenden tot die vele andere kunstwerken, welke het Ghotische tijdperk ons geschonken heeft, van de geschilderde glasramen, bijvoorbeeld, tot de banieren, wapenschilden, uithangborden en vaandels, waarvoor destijds een groote voorliefde ontstond. De edelen, de vorsten, de hooge dignitarissen der Kerk en ook de talrijke bloeiende gilden en broederschappen stelden in deze voorwerpen, waaraan zij voortdurend behoefte hadden, het hoogste belang. Deze banieren en uithangteekens, meestal bestemd om te worden gedragen aan de spits van legers, processiën en optochten, kregen ook plaats in burchten en kerken. De gilden en broederschappen versierden daarmede hunne kapellen. Daar deze vaandels, die zoowel geborduurd als geschilderd waren, niet slechts wapenschilden maar de beelden van beschermheiligen, een tafereel uit het lijden van den Heer, eene Heilige Familie of eenig ander godsdienstig onderwerp voorstelden, werden zij allengskens werkelijke schilderijen, waarvan de vervaardigers geen ander doel hadden dan een zoo schoon en zoo volledig mogelijk kunstwerk tot stand te brengen, en het is niet meer dan zeer natuurlijk, dat deze stukken in kapellen tentoongesteld het denkbeeld deden ontstaan om de toen algemeen in zwang zijnde gebeeldhouwde en gekleurde altaarstukken door werkelijke schilderijen te vervangen. — Hoogst belangrijk is ook de studie van de versierde bladen der manuscripten, van de meubels, de tapijteu, de borduur- en weefwerken uit het tijdperk der Gothiek. Bij de geweven stoffen, zoowel als bij de al fresco op de pilaren geschilderde wandbehangsels bleef de rangschikking berusten op een fijn berekend, kunstig doorééngevlochten netwerk, dat,

waarschijnlijk afgeleid van de zuiver geometrische vlakverdeeling der Byzantijnsche en Romaansche weefsels met hunne plaatsing der motieven binnen cirkels en veelhoeken, het vlak in alle richtingen overspant. Bij de Gothiek ontwikkelde dit netwerk zich tot eene aanéénschakeling van bladvormen, soms van doornige, knoestige takken, waartusschen eene spitsronde vrucht, het zoogenaamde *granaatappelmotief*. Dit motief, dat bij de weefkunst gedurende den bloeitijd der Renaissance en tot in het tijdperk van den rococo-stijl toongevend is gebleven, en waartoe in het Noorden van Europa de geschubde vrucht van den pijnboom en de stekelige bloemknop met de scherp gekrulde bladen van den distel even goed het type kunnen hebben geleverd als in het Zuiden van Europa de granaatappel, is, wat de grondvorm betreft, waarschijnlijk van Oosterschen oorsprong en wordt geacht in verband te staan met de palmetten der Persische en Indische kunst. Strenger echter dan ooit bij deze Oostersche modellen het geval is, wordt bij de Gothiek de rangschikking en de omlijsting van bloem of vrucht volgehouden. Maar hoe dichter men den Renaissancetijd nadert, hoe luchtiger en ijler de omlijsting wordt. Zie fig. 19 [1]).

Niet doenlijk zoude het zijn de talrijke motieven en vormen te beschrijven, welke de Gothische ornamentiek bezit. Hare bloem- en bladvormen zijn uitsluitend ontleend aan den plantengroei onze middel-Europeesche gewesten en hoewel alles steeds tot grondvormen terugbrengende en voor het doel wetende van pas te maken, hebben de kunstenaars van die tijden minder symmetrisch gewerkt dan de Grieken en met de toevalligheden der natuur iets of wat rekening gehouden. Bij voorkeur hebben zij die planten gebruikt, wier hoekige vormen het meest overeenkwamen met het karakter

[1]) Max Heiden. *Handwörterbuch der Textilkunde*, pag. 229.

van hun stijl, waarin lange, gebogene lijnen en al wat men lamheid zou kunnen noemen, nimmer werd geduld.

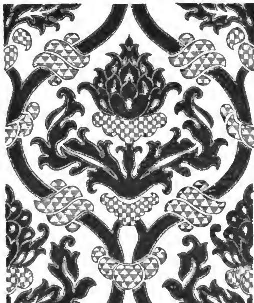


Fig. 19. Weefsel 16de eeuw.

De distel met zijnen kernachtigen stengel, zijnen stevigen bloemknop en zijne puntige bladen, die zich als het ware nijdig omkrullen, de bladen der hulsten en ook de eikentak met geschulpte bladen en houtachtige vruchten werden veel gebruikt. De krulkool, de wijngaardrank waren ook zeer geliefde motieven terwijl klaver- en klimopbladen voor randversieringen en loopend ornament smaakvol werden aangewend. De passieplant met hare vijfpuntige bladen en sierlijke witte bloemen, waaruit zich sprieten, die aan een kruis doen denken, verheffen, kon de aandacht dier kunstenaars niet ontgaan; zij werd gestyleerd en als symbool bij kerkelijke versieringen veel gebruikt.



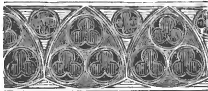
Fig. 20. Gothische band. — Wijngaardrank.

Bij en tusschen die plantvormen komen ook dieren en

menschen voor, soms grillig en fantastisch van gedaante, engelen, duivels, gedrochten.

In de meeste gevallen zijn die wonderlijke wezens symbolen en staan zij in verband met eene gedachte, die daar ter plaatse moest worden uitgedrukt. De zoogenaamde *gargouilles* of waterspuwers, uitgerekte vreemdsoortige wezens, die de torens en randen van daken versieren en de grinnekende duivels, die de pijlers moeten dragen, getuigen van de grilligste en rijkste fantasie In het Gothische ornament komen ook dikwijls *banderolles* voor met spreuken in Gothische letters. Die *banderolles* zijn gestrekt, gaan met scherpe hoeken om en eindigen gewoonlijk in eene enkele krul aan den onder- of bovenkant wat meer ineen gedraaid. Geometrische *dessins*, altijd steunende op den spitsboog of *ogive*-vorm komen veelvuldig voor. Zie fig. 22. Het bovendeel van de geschilderde glasvensters, waar de spitboog weer in spitsbogen verdeeld wordt, waartusschen weer andere gelijkvormige driehoeken ontstaan, geven ons modellen voor talrijke en sierlijke verbindingen van lijnen in echt Gothischen stijl.


Fig. 21. Gothische bladvormen. — Distel en hulst.


Fig. 22. Gothische band.

De Gothiek is niet, zoo als de naam zou kunnen doen denken, afkomstig van de Gothen.

Het Noorden van Frankrijk en de Rijnlanden waren haar vaderland. De Italianen hebben uit schimp den spitsboog dien naam gegeven: Gothische stijl beteekende oorspronkelijk *stijl der barbaren.* In Italië is de Gothische stijl dan ook nimmer diep doorgedrongen en het is in datzelfde land, waar de menigvuldige overblijfselen der oudere kunst den grond als het ware bedekten, dat de stijl, die de Gothiek zou verdringen, omstreeks de helft der 15de eeuw zijnen oorsprong nam. Die stijl, «Renaissance» genaamd, is geheel een terugkeer tot de oude, klassieke overlevering der Grieksch-Romeinsche kunst, door den invloed van geheel andere tijden, wat vrijer en levendiger in vorm en grondgedachte.

Het spreekt van zelf, dat er tusschen het opkomen van eenen nieuwen stijl en het geheel vergaan van eenen ouderen altijd een zekere tijd verloopt, waarin de twee strijdende zich kampende vermengen.

Dit zijn de overgangsperioden, die van korteren of langeren duur zijn, totdat eenige talentvolle kunstenaars opstaan, zich met den jongeren volkssmaak vereenzelvigen en door hunne werken de nieuwe richting geheel aanwijzen en bepalen.

Reeds vóór 1450 begon de Renaissance-stijl in Italië te leven, terwijl in onze gewesten de Gothiëk na 1500 nog bloeide; de werken van dien tijd behooren tot het derde Gothische tijdperk, *style flamboyant* genaamd.

De Renaissance bereikte haar glanspunt in Italië ten tijde en door de werken van Michel Angelo, Raphaël en hunne tijdgenooten, van 1500 tot 1600 daaromtrent.

Die groote kunstenaars waren meest allen niet alleen historieschilders maar ook bouwmeesters en beeldhouwers van den eersten rang. Sommigen vereenigden met die talenten wetenschappelijke kennis en waren tevens wis- en werktuigkundigen; zij bezaten dus wel al de noodige bekwaamheden om eenen volkomen ommekeer in alle kunstvakken te weeg te brengen.

De St. Pieterskerk met hare ontelbare kunstschatten en zoo vele andere prachtgebouwen, die te Rome en in andere Italiaansche steden verrezen, trokken de aandacht van gansch Europa en kunstenaars uit alle streken, ook uit de Nederlanden, reisden naar Italië en de eeuwige stad, om aldaar hunne studiën te voltooien. Onder den indruk van al het schoone, dat zij daar gezien hadden, zoowel van nieuwere kunstgewrochten als van overblijfselen der oude Grieksche kunst, brachten zij de jongere denkbeelden in de andere landen over, zoodat de in Italië geboren Renaissance-stijl zich over gansch Europa verspreidde. De veranderde maatschappelijke en politieke toestanden werkten mede om den ommekeer in smaak en stijl te bevorderen en de Gothische kunst, die de uiting was geweest van den volksgeest der middeleeuwen, stierf na een bestaan van omstreeks driehonderd jaar.

Eenige bijzonderheden, waaraan de Italiaansche, de Fransche of de Renaissance-stijl te onderscheiden zijn, daargelaten, blijft het karakter van weelde, sierlijkheid en leven altijd bewaard. De ornamentiek van de Renaissance is geheel gebaseerd op eenen terugkeer tot de vormen der oude klassieke kunst. Onder den verderfelijken invloed van overdreven zucht naar weelde en nieuwheid kwamen er later tijden, waarin mode en wansmaak, naturalisme en onzin, de kunstenaars van het spoor brachten, maar telkens tot de nooit verouderde vormen en lessen der Grieken terugkeerende, bleef de Renaissance-kunst immer jeugdig en frisch en zij zal door haren rijkdom aan motieven, door de uitgebreidheid harer middelen en door buigzaamheid en geschiktheid voor toepassing altijd de gelukkigste uitkomsten geven, overal waar kunst en industrie moeten worden vereenigd.

Men vindt in het ornament der Renaissance de palmetten, de acanthusbladen en de Meander's der Grieken, de geschilderde paneelornamenten der Etruriërs, den boogvorm, de

zwaardere krullen en bladornamenten der Romeinen. Wat weelderiger van vormen en kleuren, wat minder streng misschien, maar levendiger en meer in harmonie met tijdgeest en volk. De bestanddeelen harer ornamentiek zijn hoofdzakelijk plantmotieven in verband met vazen, waaruit zij opbloeien, met maskers, schilden, festoenen en anderszins. In de wijze. waarop deze planten, bladen en bloemen werden aangebracht, gestyleerd, is toenadering tot de natuur, waarneming van hare bijzonderheden niet te miskennen. Evenwel toont zich juist hier bij hunnen smaak voor naturalisme, in hun maathouden de echte kunstzin der meestal voortreffelijke meesters der oude Renaissance. Zij verwijderden niet alleen alle toevalligheden en onregelmatigheden, die zij bij hunne aan de natuur ontleende motieven ontmoetten, maar in de lijnen en in de plaatsing van stammen, stengels en bladeren, in de rangschikking der bloemen, in de verdeeling van deze elementen over de te versieren ruimte, waarbij steeds eene volkomen symmetrie bewaard bleef, gaven zij blijk van den verstandigsten zin, het fijnste schoonheidsgevoel, en eindelijk van een volkomen meesterschap over hunne hulpmiddelen. Zie fig. 23 en 24.


Fig. 23. Italiaansche Renaissance.

Wat de eigenlijke arabesken betreft, ofschoon in grondvorm aan de kunst der Arabieren ontleend, werden zij door de Renaissance steeds meer ontwikkeld, steeds rijker bekleed, en ten slotte bijkans eene vrucht der vrije fantasie, eene com-


Fig. 24. Italiaansche Renaissance.

positie alleen uit kunstgevoel geördonneerd. Zij werden zoo met menschenbeeldjes, dieren, maskers, schildjes, muziekinstrumenten, medaillons, wapens enz. doorvlochten, dat in dit ornamentale *genre* in zijne volkomenheid veeleer eene verwijdering van dan eene toenadering tot de natuur ligt. Men kan echter ternauwernood zeggen, dat deze ornamentvorm een hoofdbestanddeel van de ornamentiek in den bloeitijd der Renaissance uitmaakt, daar hij zich meest tot decoratieschilderwerk bepaalde.

Maar niet tevreden met al de grondvormen en modellen door de antieke kunstenaars zoo ruimschoots nagelaten, eigent deze stijl zich alles toe, wat de natuur en het toeval aanbieden, om het te styleeren en met smaak en juist begrip toe te passen. De zoogenaamde *rinceaux en volute*, vervangende de vroegere *rinceaux* van ranken en bladeren, en de *cartouches* behooren tot de nieuwere vormen, welke aan de Renaissance eigen zijn.

De *rinceaux en volute*, lofwerk, bestaan uit eene combinatie van een, twee of meer banden, die over en door elkander

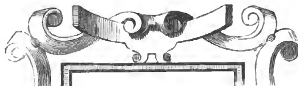


Fig. 25. Renaissance, rinceaux en volute.

gaan, zich verbinden en zich weer ontbinden en waarvan de einden kronkelende vooruitkomen. De grondgedachte van die dan eens gestrekte, dan eens gebogen banden, die symmetrisch en sierlijk vóór en door elkander zich bewegen en kronkelende eindigen, is misschien wel, zooals Racinet in zijn werk *l'Ornement Polychrome* aangeeft: de krul, welke de schaaf van paneel en lijstwerk afhaalt en die soms bij toeval aan het hout blijft hangen.

Hetzelfde toeval is waarschijnlijk ook de oorsprong geweest der *cartouches* van de Renaissance, althans van de eerste, terwijl de latere meer doen denken aan schilden van leder met uitgeknipte, zich omkrullende randen; soms wel aan twee achter elkander geplaatste schilden, waarvan de krullen zich op allerhande wijzen combineeren. De middenruimte dier *cartouches*, soms vierkant. maar meestentijds rond of ovaal, wordt versierd met naamcijfers, dier- of menschenkoppen, groteske figuren, soms met kleine tafereelen, al naar de omstandigheden en het voorwerp, dat zij versieren, medebrengen. — Ook in de *rinceaux* worden soms dieren en beelden aangebracht, die op de bladen en ranken rusten of zich er doorheen bewegen.

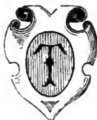


Fig. 26. Renaissance-cartouche.

Men vindt beide ornamenten in tallooze vormen en gedaanten, niet alleen in hout gesneden of op paneelen geschilderd, maar ook van typographischen aard in alle boeken van dien tijd. De gegraveerde portretten zijn meestal met dergelijke versieringen omlijst. Onze beroemde Nederlandsche graveur Goltzius was in het ontwerpen van dergelijke omlijstingen, welke hij met beelden en attributen verrijkte, een eerste meester.

Sedert het einde der feodale tijden hadden de edelen hunne sombere burchten verlaten om paleizen in of nabij de steden te bewonen; de burgers waren geen onderhoorigen meer en hadden door arbeid vrijheid en welvaart verkregen.

Terwijl de Romaansche en ook de oud-Gothische kunst bijna uitsluitend kerken, kloosters of burchten bouwden en eerst de latere Gothiek op wereldlijke gebouwen en woonhuizen werd toegepast, had de Renaissance-kunst veel uitgebreider werkkring.

Ook had zij voor de uiting harer gedachten talrijker hulpmiddelen noodig, zocht die overal en nam wat haar behaagde.

De Christelijke overleveringen, de symbolen der Gothische kunst kwamen haar te stade voor kerkversieringen Zij wijdde zich ook aan stoffen en kleedij, aan huisraad en boekversiering en maakte de goden en godinnen van den Olymp met hunne attributen dienstbaar, wanneer zij geroepen werd om de paleizen en huizen der edelen en rijke burgers te versieren.

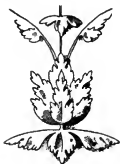


Fig. 27. Fransche Renaissance. François I.

De rijke behangsels van goudleêr en trijp en ook de prachtige kantwerken dier tijden bieden ons eenen schat van heerlijke *dessins*, die slechts kleine wijzigingen behoeven om ook thans met vrucht te worden gebruikt.

In de tijden van Hendrik II en Frans I bereikte de Renaissance in Frankrijk haren hoogsten bloei bereikt. Uit die periode is alles eigenaardig en smaakvol. Minder rond en minder strevende naar sierlijk buigende vormen dan de Italiaansche, is de Fransche versieringskunst van die eeuw rijk aan verscheidenheid en karakteristieke motieven steeds passend en geschikt voor het doel van het voorwerp. Zie fig. 27—29. De Fransche Renaissance gaf vooral wat betreft het vlakornament en dus althans voor de ornamentiek der textiele



Fig. 28. Fransche Renaissance. Henri II.

kunst, gedurende eene reeks van lange jaren den toon aan. De verschillende wijzigingen die zich allengs openbaarden, onderscheidde men in Frankrijk meest met den naam der telkenmale regeerende koningen; sprak men dus van eenen *style* Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, enz.



Fig. 29. Fransche Renaissance. Louis XIII.

Onder de regeering van Lodewijk XIV openbaarden zich alreeds de voorteekenen van het latere verval. Al meer en meer nam zekere voorliefde voor weelderigheid en krullen de overhand. In de laatste jaren van Lodewijk XIV, toen het hof om den ouden koning en zijne gemalin, Mevrouw de Maintenon, te behagen, een uiterlijk van vroomheid en van terugkeer tot het godsdienstig leven aannam, werd het ornament weder stemmiger, de rechte lijn en het rechthoekige kwamen weer in aanzien. Het duurde echter niet lang. Het weelderige, pronkzieke hof van Lodewijk XV, het algemeene zedenbederf bij den adel en de rijken, de moedelooze flauwheid van het volk, alles werkte mede om der kunst haar grootsch karakter te ontnemen. De mode trad op met kleingeestigheid en realisme, ten laatste met grilligen onzin. De natuur zelve was niet mooi genoeg meer, — de tuinen werden versierd met kleine grotten en nagebootste rotsen, de randen der vijvers met groote schelpvormen en kleine rotsblokken. Die schelp- en rotsvormen kwamen zoo in de mode, dat weldra alles dergelijke vormen moest aannemen. In den zoogenaamden Barokstijl, zie fig. 30, en in den daarop gevolgd zijnde Rococo, zie fig. 31, vindt men een willekeurig



Fig. 30. Barok-ornament.

spelen met vormen en lijnen; alle rede, regel en symmetrie werden vergeten, de rechte lijn verdween geheel, en alles moest gebogen van vorm zijn.



Fig. 31. Rococo-ornament.

Toch toont zich in het Rococo-ornament hier en daar nog het meesterschap van den kunstenaar; toch kan deze nog ordonneeren en componeeren naar zijn welgevallen, zij het dan ook onder den invloed van den smaak des tijds; er spreekt zelfs uit een bijzonderen tak zijner decoraties, zooals die vooral door Watteau in zijne waaiers, zijne schutten en zijne fijne paneelschilderingen zoo bevallig en poëtisch werd beoefend, een echte kunstzin vol fantasie.

Nauw aansluitend bij den Rococostijl is wat men in Duitschland den «Zopfstil» en ten onzent den «Pruikentijd» pleegt te noemen. Op wit gelakte meubels met vergulde monteering werden toen borduursels aangebracht met matte, verbleekte tinten gewerkt op witte zijde. Het ontwerp bestond dan meest uit medaillonvormen door paarlensnoeren verbonden en door zuiltjes gedragen, waartusschen sierlijke bloemen en bladen. Het was licht, fijn werk, in hooge mate bevallig, dat, al was het dikwijls naar de strenge regelen der stijl- en ornamentleer te veroordeelen, het oog aangenaam aandeed; maar dat spoedig is ondergaan in de zielooze, aan eene slaafsche navolging van het antieke ontleende vormen van den Empirestijl, die naast enkele goede kunststukken meest mat en mager werk heeft geleverd. Zie fig. 32 en 33.

In Frankrijk had de groote revolutie de maatschappelijke toestanden omgekeerd, de edelen verjaagd, hunne goederen verbeurd verklaard en het koningschap was ondergegaan op

het schavot. Het ruwe volk toonde eene neiging voor het Romeinsche karakter, het wilde gelijken op de Romeinen, die ook vorsten en tyrannen vermoordden.



Fig. 32. Ornamentvorm uit den «Pruikentijd».

De dames noemden zich Olympia, Lucretia of Cornelia en bootsten zelfs in hare kleeding de Romeinsche dames na; voor de kunst echter bleef het een slechte tijd. Het keizerrijk volgde en ook de keizer had er niets tegen eenen Romeinschen Cæsar te evenaren. Toen ontstond de zoogenaamde *style Empire*, die eene gezochte en beredeneerde navolging van Romeinsche vormen was. Op zich zelf was dit niet slecht, maar er was in die richting te veel politiek belang, dan dat zij degelijk had kunnen zijn. De *style Empire* duurde niet lang en verging met het keizerrijk en zijne glorie.

Dadelijk na den val van het keizerrijk en van den naar het antieke neigenden smaak trad met de Restauratie het Rococo weder te voorschijn en daarnaast het naturalisme; het laatste in den beginne bescheiden maar van jaar tot jaar zich uitbreidend, terwijl het Rococo aan belangrijkheid verloor. Kunstvrienden op elk gebied trachtten wel is waar andere soorten van stijl, bijvoorbeeld de Gothiek, te doen herleven, maar zij konden den zegepraal van het naturalisme



Fig. 33. Empire-stijl.

niet tegenhouden. Op de eerste groote wereldtentoonstelling, in 1851 te Londen gehouden, bleek het eensklaps, hoe machtig het in alle takken van kunstvlijt was doorgedrongen. In de wanddecoratie niets dan bloemen, bladen, ranken en heele

boschjes, waar men ook heen zag; bij de tapijtfabricatie, juist in de kostbaarste en technisch meest volmaakte stukken, patroonteekeningen met rozen zoo groot als menschenhoofden, geheele boomen met takken en loofwerk en voorgrond-studiën van kolossale afmetingen. Zilveren, porseleinen en aarden vaatwerk was niet alleen met bloemen en loof bedekt, maar nam zelf den vorm van bloemen, loof en struiken aan.

Want dit karakter had het naturalisme thans aangenomen; het bepaalde zich niet alleen tot het ornament, waarmede de voorwerpen waren versierd, het gaf ook den vorm aan en maakte zoo hoofdzaak tot bijzaak. De lelie, bijvoorbeeld, strekte niet ter versiering eener vaas, maar haar kelk vormde den buik, haar stengel en hare wortelen, staande in de aarde den voet.

Aldus opgevat is het naturalisme, daar het zich niet meer op het scheppen van vormen en schoonheid, maar op eene nauwkeurige nabootsing der natuur toelegt, eigenlijk de dood van alle kunst. Daarom moest zijne overdrijving en ontaarding, toen die in haren vollen omvang voor aller oogen traden, ook kritiek en oppositie in het leven roepen en men kon er met te beter gevolg tegen te velde trekken, omdat men op volgende tentoonstellingen wijzen kon op eenen anderen ornamentalen stijl, die de aan de natuur ontleende motieven niet minder rijk maar in harmonie met alle regelen der kunst en met veel grooter effect aanwendde. Dat was de ornamentiek van Azië, inzonderheid van Indië en Perzië. Ook hier is de bloem het hoofdelement der versiering, maar hoe anders wordt zij toegepast! Ook hier wordt de bloem gestyleerd, maar niet verder dan de kunst dit gebiedt; de Perzen vooral raken dikwijls zeer dicht het naturalisme zonder evenwel de grenzen der kunst te overschrijden. Altijd heerscht er orde en evenwicht in de verdeeling, regelmaat in den terugkeer; de bloem is in profiel of van

boven gezien geteekend, de rank slingert fraai in eene regelmatig golvende beweging of spiraalsgewijze; verwijdert de Indisch-Perzische kunstenaar zich verder van de natuur dan is hij des te strenger in den vorm.

Waarlijk in de kunstwerken van deze volken liggen voor ons modellen en wetten, waarnaar wij tegenwoordig onze ornamenten zouden moeten ontwerpen, zonder dat wij den zin voor loof en bloemen, die als het ware met onzen Europeeschen smaak is samengegroeid, zouden behoeven op te geven. Zie fig. 34. Maar het is niet alleen om navolging te doen: de wetten van dien kunststijl moeten onzen ornamentteekenaars in vleesch en bloed overgaan, zullen zij eenen decoratie-stijl scheppen, die *de onze* is en tegelijk echt kunstvol en waardig. Vooral Engelsche kunstenaars als William Morris, Burne Jones en Walter Crane hebben dit diep beseft. De door hen gestichte school is van grooten invloed geweest op het Kunstnaaldwerk ook ten onzent om het juist begrip en de oordeelkundige, welberedeneerde toepassing van de wetten en eischen der stijl- en ornamentleer ook voor stofversiering.


Fig. 34. Modern randje.

En thans, wat hebben wij?

De negentiende eeuw had geenen bepaalden stijl en niets doet in de twintigste eeuw nog de geboorte van eenen nieuwen, eigenaardigen stijl vermoeden. Het vermeerderde personen- en handelsverkeer, waardoor zaken en menschen uit vergelegen landen gedurig met elkander in aanraking komen, moge voor welvaart en vrede goed zijn, maar is

voor het ontstaan van eenen oorspronkelijken stijl niet bevorderlijk. Een stijl is geen zaak, die men bestelt of maken kan, wanneer men wil. Het is eene overtuiging, eene volksmeening, die zich openbaart en in tastbare vormen zich zelve verkondigt.

Toch is het ontegenzeggelijk waar, dat, hoewel zonder eenen eigenlijken kunststijl, de negentiende eeuw, in de laatste tijden vooral, zeer goed geslaagde en keurig bewerkte producten heeft geleverd; en zoowel in ons land als elders, kan men wijzen op beoefenaars der beeldende kunsten, wier talenten ongeëvenaard zijn.

Althans wat betreft de fraaie handwerken zijn wij hard vooruitgegaan, sedert de dagen de Heer C. Ed. Taurel zijne beste krachten inspande, om dezen vorm van kunst ten onzent weder te doen herleven en tot nieuwen bloei te brengen. Het Hollandsche Kunstnaaldwerk heeft op dit oogenblik eenen zeer hoogen trap van ontwikkeling bereikt, zoowel wat betreft volmaking van techniek als oorspronkelijkheid van opvatting. Verschillende tentoonstellingen in het Paviljoen te Haarlem en elders hebben het overtuigend getoond. Het gemiddelde gehalte der candidaten voor de acte-examens in de fraaie handwerken is in het twintigtal jaren aanzienlijk gestegen. Wie in de gelegenheid is geweest om het werk van buitenlandsche kunstnaaldwerkscholen te bezien, weet, dat het werk door onze Industriescholen geleverd den toets der vergelijking daarmede schitterend kan doorstaan. Maar alle stilstand is achteruitgang en aanhoudende, voortgezette studie is noodig niet enkel ter bereiking van een weder hooger standpunt maar ook tot behoud van wat reeds werd gewonnen.

Onze lezeressen zullen misschien vinden, dat het overzicht der verschillende kunststijlen wat uitgebreid is. De stof is echter zoo rijk en van zooveel belang, dat wij niet beknopter

konden wezen. Eene enkele opsomming der verschillende ornamentvormen, zonder iets meer, zou, voor het doel dat wij beoogen, vrij nutteloos zijn geweest. Wij meenden juist te moeten aantoonen, dat kunst- en volksgeschiedenis nauw aan elkander zijn verbonden en dat een kunststijl niet is eene willekeurige samenvoeging van vormen, maar een logisch gevolg van dezelfde begrippen en toestanden, die de opkomst, den bloei en het verval der volken vergezellen.

En nu is de eerste vraag, wat leert ons de studie der verschillende kunststijlen? Wat leeren wij door de beschouwing der kunstwerken van oudere en jongere volken?

a. Allereerst, dat eene ornamentiek zonder stijl zielloos en lam, en dat het door elkander haspelen van verschillende stijlvormen stootend en onzinnig is;

b. verder, dat de waarde van een kunstwerk, nimmer mag worden gezocht in de stof, noch in de middelen, maar alleen in gedachte en vorm, en dat de keurigheid der uitvoering slechts waarde heeft als dienaresse van gedachte en vorm;

c. dat ten alle tijde en door alle volken begrepen is, dat de versieringskunst geheel afgescheiden moet blijven van de beeldende kunst, daar beider doel en wezen verschillend zijn, en dat het streven naar naturalisme en realisme altijd de voorbode is geweest van wansmaak en verval;

d. dat, hoewel de kunst de aesthetische waarde geeft en alzoo ook de eerste plaats inneemt, de ornamentiek zich moet schikken naar doel en middelen, dat is, niet hinderlijk zijn mag aan de bruikbaarheid van het versierde voorwerp en niet streven mag naar een doel, dat met de beschikbare middelen niet is te bereiken;

e. dat, hoewel altijd tot ornamentvormen zich bepalende, de kunstenaar de wetten en vormen der natuur moet

volgen en raadplegen en nooit iets mag tot stand brengen, dat tegen de wetten der natuur indruischt;

f. ten laatste dat, wanneer men, om zich naar het verlangen van de bestellers iets of wat te schikken, eenige natuurlijke dier- of plantvormen in de ornamentiek mengt, men dan vooral moet zorgen die niet te brengen dáár, waar zij volgens de natuurwetten geheel onbestaanbaar zijn.

VII.

WELKE KUNST IS GESCHIKT VOOR TOE-PASSING OP INDUSTRIE?



e groote verscheidenheid van richting, waarvoor de menschelijke gedachte vatbaar is en ook de talrijkheid der middelen, welke haar ten dienste staan om tastbare vormen aan te nemen, hebben verschillende richtingen, ververschillende soorten van kunst doen ontstaan.

Zonder te spreken van de verschillende vakken, welke door de gebruikte middelen grootendeels worden bepaald, zooals schilder- en beeldhouwkunst, muziek en letterkunde, zullen wij twee hoofdafdeelingen noemen, beeldende kunst en versierende kunst.

Van zelf komt dadelijk de vraag te berde, welke van beide is geschikt om op de industrie te worden toegepast? Het antwoord ligt voor de hand: de versierende kunst, de ornamentiek.

Al hetgeen voor de kunst in hare volkomene opvatting en over de eigenschappen, waaraan een kunstwerk te kennen is, gezegd werd geeft de reden aan, waarom beeldende kunst niet geschikt of beter gezegd minder geschikt is om de voortbrengselen der nijverheid te versieren. Hare

eischen staan te hoog, zij kent geen recht van bestaan dan hare eigene waarde en schoonheid, en is te onafhankelijk om zich te kunnen schikken naar het nuttig doel, dat in het nijverheidsproduct altijd hoofdzaak is.

Het is waar, men ziet dagelijks voorwerpen, waarin beeldende kunst en industrie vereenigd zijn en waarvan de uitvoering allen lof verdient. Toch is er in die vereeniging meestal iets hinderlijks. Eene pendule heeft tot bestemming den tijd aan te wijzen; buiten die bestemming heeft de pendule of klok geen reden van bestaan. Georneerd of niet, groot of klein, van duur metaal, van marmer, of van goedkoopere stoffen gemaakt, altijd moet haar uiterlijk met dat doel in harmonie zijn en het dadelijk aanwijzen. Wanneer nu wijzerplaat en wijzers en al wat eenigszins het uurwerk betreft in een donkerblauw marmeren voetstuk verborgen wordt, zoodat er niets te zien is dan een voorbijschuivend wijzertje, terwijl op dat voetstuk een groot naakt vrouwenbeeld, bijv. eene Urania, prijkt, dan is er strijd tusschen twee principes, die elkander den voorrang betwisten; en hoe schoon de bewerking der deelen ook moge zijn, het geheel laat den toeschouwer ontevreden en plaatst hem tegenover twee machten, tusschen welke zijn aandacht geslingerd wordt. Is het eene pendule of een beeldhouwwerk? Is het een nijverheidsproduct, een uurwerk? Waarom dan alles wegbergen, wat het karakter en het doel aantoont, om het geheel als het ware een *faux air* van kunstwerk te geven!

Is het werkelijk een kunstwerk, dan moet het in zich zelf waarde genoeg bezitten om al de aandacht van den toeschouwer in te nemen, zonder behulp van een ter sluiks aangebracht stoffelijk nut. Het ivoren beeldje moge prachtig gemodelleerd zijn, het uurwerk goed en het kostbare marmer fijn bewerkt en gepolijst, toch moet deze en elke vereeniging van beeldende kunst en industrie uit een æsthetisch oogpunt worden afgekeurd.

Misschien zal men als in tegenspraak met deze stelling de oude Grieksche vazen aanwijzen, er met recht bijvoegende dat de Grieken in zaken van kunst en smaak allereerste autoriteiten waren.

Men vergete echter niet, dat de beelden, welke de gemelde vazen versieren, hetzij rood en licht rood op zwarten grond, of omgekeerd geheel zwart op rood, alleen in groote lijnen, zonder eenige schaduw, zijn uitgevoerd en door hunne eenvoudigheid van stand en vormen geheel in harmonie zijn met het er bijbehoorend ornament.

De aldus versierde vaas verliest zijn karakter en vorm niet en de ornamentbeelden zijn geheel en al vrij van dat streven naar naturalisme en realisme, dat juist het sprekende karakter is van het beeld der zoo even besproken pendule.

Wanneer de middelen beperkt zijn, zoowel wat de stof als de bewerking betreft, is het toepassen of het vereenigen van beeldende kunst met industrie nog veel meer af te raden. Dit brengt ons dadelijk op de handwerken terug. Bij het borduren met wol of zijde heeft men alleen te beschikken over zekere kleuren, en al zijn die nog zoo veelvuldig, aan volledige nuanceering, zooals de schilderkunst die eischt, is niet te denken. Een tweede ongerief, dat zeker niet kleiner is, ligt in de ruitjes van het weefsel, waarop geborduurd wordt; door die ruitjes toch worden de vormen geheel bedorven en alle zuiverheid van teekening onmogelijk gemaakt. De kunst in hare volkomene opvatting, de beeldende kunst, hebben wij gezien, stoort zich noch aan stof, noch aan middelen van bewerking, noch aan de moeite van den kunstenaar; alles verdwijnt in de eigen kunstwaarde van het kunstwerk zelf, en de schoonste stof, de beste middelen zijn die, welke de kunstgedachte het best dienen. Wat kunnen bij zulke eischen de beperkte middelen der borduurwerken anders geven dan mislukte tafereelen? En toch hoe dikwijls

ziet men niet op tamelijk groote schaal bouquetten, dieren, landschappen, ja zelfs menschenbeelden aldus uitgevoerd; niet met eene aan die beperkte middelen passende bescheidenheid, maar met de volle aanmatiging van beeldende kunst te zijn.

Een borduurwerk kan geen kunstwerk, geen schilderij zijn; die dat vergeet heeft van kunst noch schoonheid eenig begrip en brengt niets voort dan eenen ellendigen bonten lap; heeft die lap veel tijd en moeite gekost, dan is het jammer van den tijd en van de moeite, en is de bewerking net en keurig, dan is er eene net gewerkte leelijkheid en niets anders voortgebracht. De deugd van het technische gedeelte kan de ondeugd van het artistieke gedeelte niet goed maken.

Dit alles geldt niet voor de Gobelins en dergelijke groote kamerbehangsels, waar het ongerief der ruitjes door de grootte der proportiën verminderd wordt. Ook zijn de kleuren veel minder hard en bont dan op de bedoelde borduurwerken. Het maken van Gobelins en dergelijke tapijtwerken is echter eene industrie op zich zelf en kan niet gerekend worden onder de vrouwelijke handwerken te behooren.

Is de beeldende kunst in hare hoogere opvatting over het algemeen niet geschikt om op de industrie te worden toegepast, de ornamentkunst, de ornamentiek daarentegen des te meer. Ook de ornamentiek ontleent hare waarde alleen aan haar eigen schoon, ook bij haar kunnen noch de waarde der stof noch de moeielijkheden der bewerking aan dat schoon iets bijbrengen noch afnemen — ook zij heeft geen materiëel nut ten doel en is de uiting der menschelijke gedachte. De ornamentiek is dus ook kunst. Hoewel van minder hooge waarde is toch de menschelijke gedachte, de fantasie, zoo men dit woord gebruiken wil, de ziel der ornamentiek. Zij heeft echter niet ten doel op zich zelf een geheel te zijn, maar wel om reeds bestaande zaken te verfraaien. Zij

is dus nooit in strijd met datgene wat zij verfraait, maar schikt zich geheel naar het doel, de grootte en den vorm der voorwerpen, waarop zij wordt toegepast.

Waar sprake is van toepassing op de industrie in het algemeen en op de vrouwelijke handwerken in het bijzonder, is het de ornamentiek, wier hulp moet worden ingeroepen. Zij zal ook het onderwerp onzer studie moeten zijn.

VIII.

GRONDBEGINSELEN DER ORNAMENTLEER.



Regelmaat en herhaling zijn de grondbeginselen waarop de ornamentiek berust. Zonder regelmaat en zonder herhaling is elke ornamentiek bijna ondenkbaar, terwijl het nietigste motief daartoe te gebruiken is, wanneer het regelmatig wordt herhaald. De herhaling moet geschieden op korte, bevatbare afstanden, anders gaat de samenhang, het verband verloren en er wordt geen geheel gevormd.

Een enkele stip is geen ornament; meerdere stippen zonder maat of onderling verband kunnen eene verwarde aanvulling zijn, maar vormen geen ornament.

Daarentegen zullen stippen van dezelfde of van twee verschillende grootten, naast of op korte steeds gelijke afstanden van elkander geplaatst, wel is waar een zeer eenvoudig, maar toch dadelijk een ornament zijn. Zie fig 35.

● · ● · ● · ●

Fig. 35. Stippen als ornament.

Geweven, geborduurde of gedrukte stoffen, waarvan de versiering uit enkele regelmatig geschikte stippen, cirkels, (moesjes, vetergaatjes noemen wij ze dan) of uit enkele lijntjes bestaat, kunnen als voorbeelden worden aangewezen.

Deze eerste regel berust op eene natuurwet, die niet alleen de ornamentiek, maar de muziek en den versbouw evenzeer

beheerscht. Geene muziek zonder maat, terwijl het vers gevormd wordt door de herhaalde samenvoeging van eene korte en eene lange sylbe. Hetzij het oog of het oor het medium is, onze geest wordt door herhaling op korte gelijkmatige afstanden getroffen.

Het spreekt vanzelf, dat stippen en streepjes, hoe ook geschikt, nooit meer dan eene tamelijk onbeduidende versiering zullen geven en dat het ornament in waarde toeneemt naar mate der meerdere belangrijkheid van het motief, dat gerepeteerd wordt. Dat het ornament een ander doel, ook andere eischen heeft dan de beeldende kunst en dat vooral het realisme vermeden moet worden is in de vorige bladzijden reeds genoegzaam beproken en bewezen.

Gelijkmatige herhaling kan op verschillende wijzen geschieden. *Rythmus* is de eenvoudigste. Zie fig. 36. Deze wordt verkregen door het herhalen van hetzelfde motief, aldoor op dezelfde wijze; daartoe behooren de bekende parelrand, de grieksche band en alle andere banden, randen en omlijstingen, die door herhaling van hetzelfde motief, hetzij vlak naast elkander of op korte, steeds gelijke afstanden, verkregen worden. Het motief moet, eenvoudig of ingewikkeld, steeds klein zijn in verhouding tot het geheel, opdat de herhaling veelvuldig zij. Wanneer de zichtbare of niet zichtbare middellijnen der motieven niet vertikaal maar hellend zijn, ontstaat, vooral als de vormen er toe bijdragen, een soort van gang in het ornament, waaraan alsdan den naam van loopenden band wordt gegeven. De zijlijnen van den griekschen band zijn altijd vertikaal en staan rechthoekig op de andere; worden die staande lijnen, zooals in de latere tijdperken wel gedaan werd, vervangen door schuine parallellen, dan verkrijgt

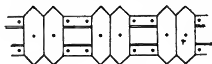
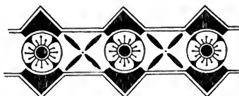


Fig. 36. Rythmus.

men eenen loopenden band. Meer gang nog heeft de band, gevormd door zich uit elkander ontwikkelende dubbel spiraalvormige lijnen, waarvan, zegt men, de Egyptenaren de gedachte aan de voortloopende en over elkander rollende golven van sterk stroomend water hebben ontleend.

Wanneer de *rythmus* voor het doel, dat men beoogt te veel eentonigheid geeft en wat meer verscheidenheid te wenschen is, kan men twee verschillende, maar bij elkander passende motieven beurtelings herhalen, bij voorbeeld een stip en een lijntje, of een cirkel en een kwadraat van nagenoeg dezelfde grootte. Gelijk straks reeds gezegd is zullen streepjes en stippen steeds een tamelijk onbeduidend ornament geven; de omwisseling of *alternance*, zie fig. 37, zal wel meer verscheidenheid en leven aanbrengen zonder echter de eigenlijke waarde der motieven te verhoogen; maar bij het kiezen van betere motieven verkrijgt men door de *alternance* meer sierlijkheid en beweging dan de eenvoudige *rythmus* geven kan. Tot voorbeelden kunnen dienen de Egyptische banden uit geopende en gesloten lotusknoppen samengesteld (pag. 28 fig. 2) en de zoogenaamde *raies de coeur* der Grieken (pag. 31 fig. 4). Ook de bekende arabeske, bestaande in hoofdvorm uit eene golvende lijn, waaruit zich telkens eene spiraalvormige lijn, nu eens naar boven dan weer naar onderen ontwikkelt, moet onder de *alternance* worden gerangschikt.


Fig. 37. Alternance.

Eene derde wijze van herhalen noemt men *interséance*, ontstaande door het op gelijke afstanden aanbrengen van een grooter of zwaarder motief tusschen kleinere, in gelijke getallen herhaald. De *intersècance* geeft in de doorgaande reeks

een rust of steun, zij moet zich niet op te groote afstanden herhalen, opdat het oog er meer dan een te gelijk zal kunnen waarnemen. Een hek, waarin zich om de zooveel staven telkens eene grootere of zwaardere, meer in het oog loopende staaf bevindt, eene franje met op gelijke afstanden terugkomende dikke troedels, kunnen tot voorbeelden dienen. Eene rij cirkels of parels, waarin om de drie of om de vijf telkens eene langwerpige figuur is geplaatst, vormt een band, die tot dezelfde soort kan worden gerangschikt.

Al hetgeen tot hiertoe gezegd is, heeft meer bepaald betrekking op gestrekte versieringen, dat zijn banden, randen en omlijstingen. Bij het ontwerpen van zoogenaamde paneelversieringen gelden dezelfde wetten. Het regelmatig herhalen van een klein motief over de geheele oppervlakte vormt hetgeen men noemt een *parsemé*. Grootere, belangrijker motieven kunnen, hoewel niet zoo menigvuldig, evenzeer herhaald worden, en dan niet steeds op dezelfde wijze en in dezelfde richting, maar met verscheidenheid. Niet alleen bij elke rangschikking, blijven regelmaat en orde de eerste behoeften, maar ook in de samenstelling van het motief zelf moet regelmatigheid zijn en de behoefte daaraan doet zich meer gevoelen, naar mate het motief grooter en belangrijker is.

Regelmatige herhaling van dezelfde lijnen en dezelfde vormen in tegenovergestelde richting aan weerskanten eener zichtbare of te denken middellijn noemt men *symmetrie*. De meeste bladen en bloemen zijn in grondvorm symmetrisch, maar het eerste en schoonste voorbeeld van *symmetrie*, door de natuur gegeven, is het menschbeeld. Wanneer een welgebouwd mensch rechtop staat, de twee voeten naast elkander, zal eene denkbeeldige loodlijn gaande midden door de tronie, door het kuiltje boven het sternum, midden door het bekken en neerkomende op den grond

tusschen de twee voeten, hem verdeelen in twee geheel gelijke deelen. Van een zuiver symmetrisch ornamentmotief zijn de twee helften *congruent*, dat wil zeggen, dat zij, op elkander gelegd, elkander volkomen bedekken. De palmetten, de acanthusbladen en verreweg de meeste der Grieksche ornamentmotieven zijn symmetrisch. Wel hebben de Grieken zich veroorloofd in hunne gestyleerde bloem- en bladvormen de stijfheid van met passer en liniaal geteekende figuren, door eenige bijna niet merkbare onzuiverheden te vermijden, zonder echter ooit aan de wet der *symmetrie* te kort te doen. Meermalen wordt bij het copieeren hunner werken aan die kleine onjuistheden te veel waarde gehecht ten nadeele van het hoofdkarakter: *symmetrie* en eenvoudige statigheid. Dat moet vermeden worden.

Een symmetrisch motief kan ook symmetrisch herhaald worden, hetzij loodrecht boven elkander of diagonaalsgewijze. Vloerkleeden, geweven en gedrukte behangsels geven daarvan menigvuldige voorbeelden. Tot verbinding der motieven onderling kan een ander minder belangrijk motief er tusschen worden gebracht, of de lijnen van het eene kunnen overgaan in die van het andere; goede smaak alleen zal aanwijzen welke verbinding of overgang gekozen moet worden, maar in elk geval zal die symmetrisch moeten zijn zoowel in eigen vorm als in de herhaling.

Een symmetrisch ornament kan ook zulk een zijn, dat niet door eene enkele middellijn, maar door twee, die elkander rechthoekig in het midden snijden, te verdeelen is. Dan heeft het niet twee gelijke helften, maar vier gelijke kwarten. Dat vereenigen van viermaal dezelfde vormen om één middelpunt behoeft niet zóó te zijn, dat de hoogte van het geheel gelijk is aan de breedte; het uit vier symmetrische deelen gevormd ornament kan even goed voor eene langwerpige als voor eene vierkante of eene cirkelvormige

ruimte geschikt zijn. Onder de *cartouches* zijn er velen te te vinden waarvan de vier vierdedeelen met elkander *congruent* zijn en die toch in hoofdvorm geen kwadraten maar paralellogrammen zijn.

Wanneer de vier gelijke kwarten met elkander een kwadraat of een cirkel vullen, en elk dier deelen ook door eene middellijn in de richting van diagonalen of stralen te verdeelen is, verkrijgt men alreeds de *rosas*, hoewel de meest eenvoudige.

De *rosas* of roset ontleent haren naam en ook haar motief aan de koningin der bloemen. Zij behoort even als alle andere ornamentvormen, die zich uit een middelpunt ontwikkelen of daarin zich vereenigen, tot hetgeen men noemt uitstraling of *rayonnement*. Deze zijn, hoe verscheiden ook, altijd zeer symmetrisch. De eigenlijke *rosas* bestaat uit een zeker getal gelijke bladen, waarvan de middellijnen straalsgewijze uit één punt ontspruiten; zij vult een cirkelvlak. De opene ruimten tusschen de punten der bladen aan den buitenrand worden door de punten van andere bladen, gedeeltelijk achter de voorste verborgen, aangevuld, soms ook door bloemen, waarvan de steelen eveneens verborgen maar toch straalsgewijze geschikt zijn. Die bladeren en bloemen kunnen min of meer gestyleerd, hol of bolvormig, soms geheel vlak zijn. Die bladvormen kunnen ook vervangen worden door uitstralende rechte lijnen, aan den buitenrand twee aan twee door cirkelbogen verbonden. De aldus gevormde langwerpige figuren behoeven niet vlak aaneen te sluiten, er kan een smalle ruimte tusschen blijven terwijl eene korte middellijn in elke, en eene buitenste lijn parallel aan de cirkelbogen om de geheele figuur getrokken, het ornament meer zullen verrijken. Daar verschillende lijnen of stralen wel in theorie zich in één punt kunnen vereenigen, maar in de praktijk verdikking en verwarring geven, wordt in het midden een cirkel of bolvormige knoop aangebracht, die het middelpunt bedekt.

De uitstralende lijnen behoeven niet altijd recht te zijn maar worden ook wel door gebogen lijnen vervangen. Uit het midden ontspringende kunnen die lijnen cirkelbogen zijn of andere bochten beschrijven, zij kunnen ook S-vormig zich bewegen tot aan den buitenrand en dan omgaande telkens achter de volgende verdwijnen. In de cirkelvormige vlakken vermijde men echter die versieringen, waarvan de hoofdlijnen onbehendig den omtrek zouden aanraken.

Een *rosas* van drie bladen, hoewel in eenen cirkelomtrek passende, komt den gelijkzijdigen driehoek naderbij en herinnert aan den vorm van het klaverblad. Vier bladen passen in een kwadraat; een werkelijke *rosas* moet uit vijf of meer bladen bestaan. Zij) heeft altijd iets ernstigs, iets, dat men stijf zou kunnen noemen, vooral als het getal bladen of figuren, waaruit zij bestaat, een even getal is, omdat het symmetrische dan meer in het oog loopt.

Bladen of figuren om een middelpunt vereenigd kunnen ook een ovaal of een langwerpig vlak vullen. In dit geval zijn die figuren niet alle van gelijke lengte; symmetrisch moeten zij immer blijven.

Wanneer men van een cirkelvlak het midden ongevuld laat en de bladen, bloemen of figuren langs den omtrek schikt, krijgt men een krans. Ook dit ornament heeft iets stemmigs, het heeft zelfs iets treurigs en is geschikt voor grafmonumenten, vooral wanneer de bladen door linten omstrengeld en stijf aan één gebonden, de ruimten tusschen twee *concentrische* cirkels geheel vullen.

Vlugger en vroolijker is de krans bestaande uit twee van bladen en bloemen voorziene losse takken, die van onderen over elkander buigen. Kleinere takken kunnen zich uit de twee hoofdtakken ontwikkelen en de bladen behoeven aan weerszijden niet volkomen dezelfde te zijn; men kan bijvoorbeeld een laurier- en een eikentak aldus verbinden; de hoofd-

vormen zoowel als de ruimte door beide ingenomen moeten echter symmetrisch verdeeld zijn.

Door de beschrijving dezer kransen zijn wij ongemerkt gekomen tot het laatste, dat in dit hoofdstuk te bespreken is, namelijk het ongelijkmatig evenwicht. Hiermede wordt bedoeld symmetrische verdeeling van de ruimte, die het geheel inneemt en gelijke herhaling aan weerszijden, wat betreft de hoofdvormen en de waarde, gepaard aan eenige vrijheid in de vormen en in de schikking der détails. Die vrijheid in de behandeling der onderdeelen geeft eene aangename verscheidenheid en meer vroolijkheid aan 't geheel en is vooral aan te bevelen bij ornamenten van minder streng karakter en minder gestyleerde vormen. De Grieken hebben van die vrijheid nimmer of althans zeer zelden gebruik gemaakt. Hun stijl vol eenvoud en sierlijke deftigheid gedoogde zulks niet; de kleine onnauwkeurigheden, welke zij zich veroorloofden om de stijfheid van passer en liniaal te vermijden, daar, waar het gestyleerde natuurvormen gold, kunnen niet tot hetgeen door onregelmatig evenwicht te verstaan is, worden gerekend. Eerst in veel latere kunstperioden, toen de smaak grilliger werd en meer tot het naturalisme overhelde, komen talrijke voorbeelden voor van ranken en krullen, die aan de eene zijde opwaarts aan de andere zich naar omlaag bewegen en toch geheel symmetrisch zijn wat ligging en grootte betreft, ook van bladen en bloemen, die elkander vervangen en zich toch uit gelijke ranken en hoofdlijnen ontwikkelen. Zie fig. 24.

Het is dan ook geoorloofd alleen de hoofdvormen en hoofdlijnen symmetrisch te rangschikken terwijl men zich in de onderdeelen meerdere of mindere vrijheid gunt. Schoone voorbeelden hiervan treft men aan bij de Gothische ornamentiek en bij die der Renaissance, ook, wat den tegenwoordigen tijd betreft, in de kopstukken der boekversieringen

van Walter Crane e. a. Hoewel daar aan de fantasie meer vrijheid is gelaten, wordt aan de symmetrische ruimteverdeeling nimmer tekort gedaan en die vrijheden in de rangschikking der onderdeelen zijn ongezocht, met maat en vooral met smaak aangebracht. In de tijden van rococo en rocaille werd van die vrijheid vaak misbruik gemaakt. Maar dit blijft ook juist aan het oordeel van den kunstenaar onderworpen: te beslissen waar strenge *symmetrie* moet worden gehandhaafd en waar eenvoudig evenwicht beter werken zal.

Liefhebbers van Oostersche kunst en nijverheid willen wel eens aan de versieringswijze der Chineezen en Japanneezen den naam geven van onregelmatig evenwicht.

Bedoelde versieringen hebben ontegenzeggelijk een eigenaardig, typisch karakter; zij zijn rijk, fantastisch en vol onverwachte verscheidenheid. Maar wanneer een ovaal presenteerblaadje of eene vierkante doos versierd wordt met een verguld landschap in een hoek terwijl de overige ruimte ongevuld blijft, is het wel zeer beleefd te zeggen dat de gelijkmatige vorm van het voorwerp zelf de *symmetrie* herstelt en het dwaze dier schikking vergoedt. Men moet echter niet vergeten, dat de Chineezen, gelijk alle Oosterlingen, veel meer naar kleurenpracht dan naar vormen zoeken. Zij sieren hunne voorwerpen op, niet met werkelijke ornamenten, maar met afbeeldingen van alles en nog wat en wanneer zij een rijk en aangenaam kleureneffekt verkregen hebben, komen voor hun doel de vormen er weinig op aan.

Te wenschen is het zeker, dat de Chineesche kunstenaars bij den toenemenden omgang met de Europeanen hun eigenaardig karakter niet verliezen en hunne treffende oorspronkelijkheid bewaren; maar dwaas zou het zijn hunne grillige versieringen tot modellen voor werkelijke ornamenten te willen nemen.

Al hetgeen wij in dit hoofdstuk besproken en aangegeven

hebben zijn hoofdregels, steunende op logische en vaste natuurwetten en geldende allereerst voor hoofdlijnen en hoofdvormen. Gelijk een kundig redenaar zijne hoofdgedachte wel inkleedt en versiert met al de rijkdommen zijner fantasie, maar die nimmer uit het oog verliest, en bij het begin zijner rede reeds moet weten, waar hij zal eindigen, zoo mag de kunstenaar de hoofdlijnen, dat is de doorloopende gedachte van het onderwerp, nimmer uit het oog verliezen noch verbreken. Ook hij zal die hoofdlijnen bekleeden en versieren, en uit deze weder andere ontwikkelen, haar soms verbergen om haar iets verder weder krachtiger te doen optreden; maar van het begin tot het einde moeten hoofdvormen en onderdeelen met elkaar een samenhangend en goed geordend geheel vormen. Zijn goede smaak, geleid door kennis, zal hem aanwijzen, in hoe verre hij zich bij het schikken dier onderdeelen voor het doel, dat hij beoogt, eenige vrijheden mag veroorloven zonder ooit de hoofdgedachte te verloochenen en zonder ooit te zondigen tegen de wetten van orde, regelmaat en *symmetrie.*

Het is misschien hier de plaats om nogmaals te waarschuwen tegen het overdreven zoeken naar nieuwheid en het bewondering willen uitlokken door vreemd bedachte zaken en ver gezochte middelen. Tentoonstellingen hebben zeker veel goed gedaan en werken meê tot algemeene belangstelling bij het publiek en tot ijverig zoeken, werken en studeeren bij kunstenaars en industriëelen. Maar alles kan overdreven worden, ook de lust om met iets, dat aller aandacht trekt voor den dag te komen; en als die lust ons van den weg van eenvoud, gepastheid en rede afbrengt, dan vervallen wij dadelijk tot het gebied der dingen, die veel moeite, veel handbehendigheid en veel geld kosten, maar die toch zeer leelijk zijn.

IX.

GEOMETRISCHE FIGUREN EN VERBINDINGEN.



e wetten van regelmaat en symmetrie, zonder welke het ornament onbestaanbaar is, brengen de versieringskunst meer dan eenige andere kunst op het gebied der wiskunde. Niet alleen zijn geometrische figuren veelal de grondvormen, waaruit ornamentversieringen zijn afgeleid, of waarin zij besloten liggen, maar zelve zijn die figuren zeer geschikte en dankbare motieven. De ornamentiek der Arabieren bestaat bijna geheel uit met elkander gecombineerde geometrische figuren. Die veelvuldige en rijke combinatiën eenigszins uitvoerig te bespreken zou de voor ons beschikbare ruimte verre overschrijden; wij zullen ons dus tot eenige eenvoudige aanwijzingen bepalen.

Een vlak vullen met congruente, regelmatige figuren kan alleen geschieden met kwadraten, gelijkzijdige driehoeken en regelmatige zeshoeken, welke laatste eene verbinding zijn van zes gelijkzijdige driehoeken. De reden hiervan is, dat alle hoeken in of om een punt vereenigd steeds met elkander 360° moeten tellen, en dat geene andere dan de genoemde figuren hoeken aanbieden, waarvan het getal graden het

hoofdgetal 360 regelmatig verdeelt. Een kwadraathoek telt 90°, vier in een punt vereenigd geven 360°; de hoek van een gelijkzijdigen driehoek telt 60°, die van een zeshoek 120°; zes van de eersten of drie van de laatsten geven 360° en sluiten dus in elkaar, terwijl drie hoeken van vijfhoeken daarentegen niet sluiten en een hoek van 36° overlaten, daar zij elk slechts 108° tellen. Evenmin kunnen zevenhoeken, enz. in elkander sluiten.

Achthoeken sluiten met kwadraten. Tusschen vier achthoeken blijft een kwadraat over; in elk vereenigingspunt komen twee hoeken van 135° bij elkaar, te zamen 270°, en een van 90°; totaal 360°. Deze vlakvullingen zijn van veel aanbelang als schema voor doorloopende versieringen.

Van elken regelmatigen veelhoek liggen de hoekpunten in eenen cirkelomtrek. Men behoeft dus om eenen veelhoek te construeeren slechts eenen cirkel in zooveel deelen te verdeelen als er zijden aan den verlangden veelhoek zijn en de verkregen punten door rechte lijnen te verbinden. Op dezelfde wijze verkrijgt men ook sterren,

Verdeel b.v. eenen cirkelomtrek in vijf gelijke deelen, verbind de punten door rechte lijnen, telkens een punt overslaande en er komt eene vijfpuntige ster met eenen vijfhoek in het midden te voorschijn.

Door middel van den straal verdeelt men elken cirkelomtrek in zes gelijke deelen. Die punten een aan een verbonden geven een zeshoek; slaat men telkens een over, dan verkrijgt men twee gelijkzijdige driehoeken, vormende eene zespuntige ster met eenen zeshoek in het midden.

Eenen zevenhoek en eene ster met zeven punten construeert men op dezelfde wijze.

Acht punten in den cirkelomtrek gelijk verdeeld geven eerst eenen achthoek; bij het verbinden telkens een punt overslaande verkrijgt men twee kwadraten, die te zamen

6

eene achtpuntige ster vormen. Slaat men bij dat verbinden telkens twee punten over dan verkrijgt men weer eene achtpuntige ster met kleineren achthoek in het midden en langere punten.

Eene achtpuntige ster met vier lange en vier kortere punten, kan op dezelfde wijze in een kwadraat geconstrueerd worden, wanneer men de eindpunten der diagonalen en die der assen met elkander, telkens twee overslaande verbindt.

Met negen punten in eenen cirkelomtrek construeert men eerst eenen negenhoek, tweedens eene ster met negen punten. Slaat men bij het verbinden telkens twee punten over dan komt er eene andere negenpuntige ster te voorschijn, bestaande uit drie gelijkzijdige driehoeken; en slaat men ten laatste telkens drie punten over dan verkrijgt men weder eene andere ster, ook met negen punten en eenen kleineren negenhoek in het midden.

Van eenen tienhoek liggen de hoekpunten eveneens in eenen cirkelomtrek Die tien punten verbindende, telkens een, dan twee, dan drie overslaande verkrijgt men eerst twee vijfhoeken, die eene tienpuntige ster vormen; dan weder eene andere ster met evenveel punten en eindelijk weder eene andere, gevormd door twee vijfpuntige sterren, telkens met eenen tienhoek in het midden.

Dus voortgaande kan men sterren naar hartelust vinden en construeeren. Rondom den veelhoek, die steeds in het midden overblijft, vormen zich driehoeken en andere meerzijdige vlakken (polygonen) welke altijd symmetrisch verdeeld en onderling congruent zijn.

De Arabieren vooral hebben in hunne ornamentiek veel gebruik van die sterren gemaakt, en vlakken daarmeê gevuld, soms van twaalf en zestien punten, wier verlengde lijnen elkander snijden, zich combineeren en telkens weer nieuwe veelhoeken en sterren doen ontstaan. In deze ornamenten

komen de kleine vrijheden, welke men zich, zooals reeds gezegd is, soms veroorlooft om in gestyleerde natuurvormen de al te groote strengheid te vermijden, nimmer te pas. Alles is volkomen regelmatig en hoe ingewikkeld het geheel ook zij, de sleutel der combinatie is dadelijk te vinden, daar alle lijnen logisch en geheel symmetrisch aan elkander verbonden of uit elkander ontwikkeld zijn.

De bekende Grieksche band of meander is ook zeer gemakkelijk wiskundig te construeeren wanneer men slechts een kwadraat zoowel in breedte als in hoogte verdeelt in zeven gelijke deelen, het geheel dus in negen-en-veertig kleine kwadraten. Beginnende met het onderste kwadraat aan de rechterzijde zal de band innemen: de zeven ruiten van die rechterzijde en ook de geheele bovenrij met nog vier ruiten der linkerzijde, waarvan de twee onderste nu nog openblijven. Verder in horizontale richting naar binnen twee ruiten, in verticale richting naar omhoog twee, naar binnen in horizontale richting weer twee en dan vier naar beneden, ten laatste op de onderste rij de vier overschietende, met nog een er bij buiten het kwadraat om zich te verbinden aan de eerste verticale rij van het volgende kwadraat. Dit is de eenvoudigste meander; verdeelt men het kwadraat in negenen, zoowel in de hoogte als in de breedte, dan verkrijgt men op dezelfde wijze eenen meander, die een slag meer omgaat.

De zoogenaamde blokletters, dat zijn drukletters, kapitaal, overal even dik, voor banieren zeer geschikt, kunnen zeer regelmatig met behulp van dergelijke ruiten geteekend worden. Men neemt voor de hoogte vijf en voor de breedte drie ruiten. Voor de M en W moet men in de breedte eene ruit meer nemen, terwijl voor de I slechts ééne ruit noodig is; al de andere letters passen in drie ruiten. Voor tusschenruimte een of twee ruiten naar verkiezing. Om dus te teekenen het woord INDUSTRIE verdeelt men de lengte, die

het beslaan mag, in een-en-dertig deelen. Vijf van die deelen geven de hoogte. Wil men zoogenaamde verlengde blokletters maken dan neemt men voor de hoogte zeven deelen, of maakt ruiten iets smaller dan hoog; deze laatste zijn echter minder mooi, omdat de dwarse stokken dikker worden dan de staande. Het spreekt vanzelf, dat voor de O en eenige andere letters de hoeken afgerond moeten worden daar waar de eigenaardige vorm dit vereischt. Op die wijze verkrijgt men regelmatige en goed gespatiëerde letters zonder lang te zoeken.

Gestyleerde bladvormen zijn meestal in geometrische figuren te sluiten. Het klaver- en het klimopblad, die in het middeleeuwsche ornament zoo dikwijls voorkomen met minder of meer afgeronde vormen, passen best in eenen gelijkzijdigen driehoek. Van kastanje- en andere bladen, bestaande uit vijf of zeven bladen uit een hart ontsproten, liggen de buitenranden in een cirkelomtrek. Het hart ligt lager dan het middelpunt, zoodat de onderste bladen kleiner zijn dan het middelste blad, dus waaiervormig.

Wanneer men van een kwadraat de vier eindpnnten der assen als centra neemt en uit die eindpunten met de halve zijde tot straal vier halve cirkels trekt, die elkaar in het middelpunt van het kwadraat raken, verkrijgt men in de richting der diagonalen vier geheel congruente bladvormen, waarvan de buiten-omtrekken desverkiezende met tandjes of golvingen kunnen versierd worden. Vier kleinere bladeren in de richting der assen en een knop in het midden kunnen de rosas voltooien.

Een voor Engelsch borduurwerk zeer geschikt ornament wordt nagenoeg op dezelfde wijze geteekend. Trek een cirkel in een kwadraat, zoodat de twee assen van het kwadraat tevens twee diameters zijn. Trek vervolgens uit de vier hoekpunten als centra met de halve zijlengte tot straal vier

kwartcirkels, die elkander aan de eindpunten der assen ontmoeten, en die met den eersten cirkelomtrek vier bladvormen, in dit geval vier gaten, vormen. Herhaalt men dit met verschillende kwadraten om elkander of naast elkander geplaatst, dan verkrijgt men een vlak of een band van steeds dezelfde zeer regelmatig zich herhalende gaten. Maak dan om het borduurpatroon geheel te voltooien nog een cirkel of gaatje in het midden van elk kwadraat. Opmerkelijk is het, dat de kwadraatvorm voor het oog verloren gaat en dat het geheel een regelmatige combinatie van gelijke cirkels wordt.

Ontelbaar zijn de zoowel voor geborduurde als voor elke andere soort van ornamenten zeer bruikbare motieven, welke uit mathematische figuren en combinatiën bestaan. Iets meer ingewikkeld is deze laatste [1]). Trek een cirkel uit een middelpunt *a*, verdeel hem door twee diameters; zij *b c* de vertikale, *d e* de horizontale. Trek om den cirkel een kwadraat, waarvan *b c* en *d e* tevens de assen zijn; *b* ligt op de bovenste lijn van het kwadraat. De twee onderste hoekpunten zijn *f* en *g*, de twee bovenste blijven ongebruikt. Trek nu uit de punten *d* en *e* met *d c* of *c e* tot straal eenen cirkelboog van *b* naar *c* en van *c* naar *b*. Vervolgens uit *f* met *f d* tot straal eenen boog van *d* naar *c* en uit *g* eenen boog van *e* naar *c*. Veeg van den oorspronkelijken cirkel de bovenhelft en ook de lijnen van het kwadraat weg en er blijft een regelmatig drieblad over. Wil men dit drieblad voor Engelsch borduurwerk gebruiken dan moet het middelblad van onderen, waar het de twee zijbladen bedekt, iets worden versmald; hetgeen des te gemakkelijker kan ge-

[1]) Hierbij worden letters opgegeven, die men bij het construeeren nauwkeurig plaatsen moet bij de punten en lijnen, welke er meê aangewezen worden; anders ontstaat er natuurlijk verwarring. Al de opgaven zijn bestemd om te worden uitgewerkt zoowel tot oefening als tot begin van zelf ontwerpen.

schieden, omdat het geheel niet van groote afmeting kan zijn.

Bij het ontwerpen en teekenen van ornamenten, onverschillig voor welk doel, is het dikwijls noodig gebogen lijnen met andere of met rechte lijnen te verbinden, of omgekeerd uit elkander te ontwikkelen, en meestal kost het wel wat moeite de overgang of verbinding vloeiend en zonder hoeken of stooten te maken. Door oefening zal men eene zekere bedrevenheid verkrijgen in het vinden van aangename vormen. Die vloeiende vormen berusten echter op mathematische wetten. Het oog heeft geenen vrede met vormen, die in strijd met die wetten zijn en al kan men de mathematische constructie niet telkens uitwerken, is het toch steeds een groote hulp daarmede vertrouwd te zijn. Ook hier gebruiken wij letters tot duidelijker aanwijzing.

Elke cirkelboog verbindt zich goed met hare raaklijn, anders gezegd een cirkelboog zal vloeiend overgaan in eene rechte lijn, wanneer het centrum, waaruit hij getrokken is en het punt van verbinding liggen in eene lijn rechthoekig staande op die rechte lijn. Bijvoorbeeld, zij *a b* eene rechte lijn en het punt *a* het verbindingspunt. Trek door *a* eene rechte lijn *c d*, rechthoekig op *a b*, dan zal elke cirkelboog, waarvan het centrum in *c d* ligt in *a b* vloeiend overgaan. Of dat punt dichter bij of verder van het punt *a* of rechts of links ligt, de overgang zal aangenaam zijn; ligt daarentegen dat centrum buiten de lijn *c d*, dan zal de vërbinding in *a* hoekig en stootend zijn.

Hieruit volgt, dat twee rechte parallellen te verbinden zijn door eenen halven cirkel, waarvan het centrum ligt op eene lijn, die de beide parallellen rechthoekig snijdt De twee snijpunten zullen de twee verbindingspunten van den boog met de rechte lijnen zijn en het centrum ligt in het midden. Trek twee parallellen en eene derde lijn, die de eene in *a* en de andere in *b* rechthoekig snijdt. In het midden dier lijn *a b*

bepaal het punt *c*. Dat punt *c* is het centrum van den halven cirkel, die zich in *a* en *b* goed met de beide parallellen verbindt. De lijn *a b* is dan de diameter en de twee parallellen zijn de raaklijnen van den boog. In de architektuur is dit de wet volgens welke de rondboog op de kolommen rust. Wanneer de twee rechte lijnen niet parallel zijn maar beiden evenveel hellende, handelt men aldus. Trek twee rechte lijnen *a b* en *b c* elkander in *b* rakende. Bepaal op *a b* het punt *d* en op *b c* het punt *e* beiden even ver van het hoekpunt *b*. Trek vervolgens door *d* eene lijn rechthoekig op *a b* en door *e*, eveneens eene lijn rechthoekig op *b c*; dan zal het punt *f* waarin die twee elkaar snijden het centrum zijn van eenen cirkelboog, die zich in *d* en *e* met de twee hellende lijnen *a b* en *b c* even vloeiend verbindt. In dit geval zal de boog steeds minder zijn dan een halven cirkel; zijn de twee lijnen niet naar elkander hellende maar van elkander wijkende, dan blijft de bewerking dezelfde; de boog zal dan meer zijn dan een halven cirkel maar in beide gevallen zijn die hellende lijnen steeds raaklijnen of tangenten van den cirkelboog, die beide verbindt.

Hieruit volgt, dat de hoek van een kwadraat of van een parallellogram af te ronden is door elken kwartcirkel, waarvan het centrum ligt op de lijn, die den rechten af te ronden hoek middendoor deelt. Zoowel de lijstenmaker als de borduurster, die eenen rand met afgeronde hoeken ontwerpt, kan op deze wijze te werk gaan.

Ten laatste: twee cirkelbogen zullen zich vloeiend verbinden, wanneer de twee centra, waaruit zij getrokken zijn en het verbindingspunt in dezelfde rechte lijn liggen omdat zij dan in dit verbindingspunt een gemeenschappelijke raaklijn of tangent bezitten. Liggen de twee centra aan dezelfde zijde van het verbindingspunt dan zullen de bogen spiraalsgewijze zich naar binnen ontwikkelen; ligt daarentegen het

verbindingspunt tusschen de twee centra, dan heeft de ontwikkeling in tegenovergestelde richting plaats. Zij b. v. *a b* een boog getrokken uit *c*, en *b* het punt van verbinding. Trek den radius of straal *c b*; uit elk punt van *c b* kan eenen tweeden boog getrokken worden, die in *b* zich vloeiend met den eersten boog zal verbinden. Trek uit het tweede centrum weder eenen straal naar het eindpunt van den tweeden boog en uit elk punt van dezen tweeden straal kan weder een derde boog getrokken worden, die zich aangenaam met den tweeden verbindt en zoo voortgaande verkrijgt men eenen spiraalvorm of eene naar binnen zich ontwikkelende krul.

Voor het tweede geval zij *a b* de eerste boog getrokken uit *c*. Trek den straal *c b* en verleng hem onbepaald; uit alle punten der verlengde *c b* kunnen bogen getrokken worden, die zich alle in tegenovergestelde richting ontwikkelen en die toch in *b* vloeiend in den eersten boog overgaan. In beide gevallen zal eene lijn den straal *c b* in *b* rechthoekig snijdende de gemeenschappelijke tangent der twee bogen zijn. Hierop berust het construeeren van arabesken, spiraal- en ovaalvormen uit cirkelbogen gevormd [1]). Wanneer de twee centra en het verbindingspunt niet in dezelfde rechte lijn liggen, zal er in het verbindingspunt een voor het oog onaangename hoek of knik ontstaan.

Wanneer de arabesken of krullen uit lijnen van onbepaalde bochten bestaan is het niet doenlijk mathematische regelen toe te passen, het oog zal dan moeten oordeelen. Kon men

[1]) Wij zeggen spiraal- en ovaalvormen om die te onderscheiden van mathematische spiralen en ovalen of ellipsen, waarin geen cirkelboog, hoe klein ook, kan voorkomen. Om die te construeeren moet men een zeker getal punten opzoeken. Elk boek over meetkunde zal die bewerking aanwijzen. De mathematische ellipsen hebben niet altijd de aangenaamste vormen.

echter in die, niet onder maten en cijfers te brengen en dus voor ons niet op te lossen, vraagstukken doordringen, dan zou men steeds dezelfde wetten en dezelfde gevolgen vinden.

Hoewel er over het onmiddellijke verband van de ornamentiek met de geometrie nog veel aan te wijzen is, gedoogt ons bestek niet aan dit hoofdstuk verdere uitbreiding te geven; eenmaal passer en liniaal ter hand genomen hebbende zal de ornamentteekenaar of teekenaarster weldra tal van aangename vormen en combinatiën ontdekken, en zelf ook zonder verdere aanwijzing nieuwe motieven ontwerpen.

X.

DE KLEUREN.


e kleuren en de schikking der kleuren zijn bij de ornamentiek van groot belang. Bij de meeste Aziatische volkeren staat de waarde der vormen achter bij die der kleuren; hun ornamentiek is bijna niets anders dan eene rijke kleurenschikking, schitterend en harmonisch tevens.

In onze Europeesche ornamentiek is de gedachte, dat is ontwerp en teekening, de hoofdzaak. Dit vermindert echter de waarde eener goed geordonneerde kleurenschakeering niet. De kleuren geven aan de natuur rijkdom en leven; door het verschil van kleur onderscheidt het eene voorwerp zich van het andere, en het oog, dat bestemd is om kleur te zien, heeft er ook behoefte aan. Gemis van kleur brengt eentonigheid, verveling teweeg en vermoeit spoedig; gemis van kleur en licht, anders gezegd zwart, is treurig en doodsch.

Een goed ornament wordt door goed gekozen kleuren nog beter, — de kleuren kunnen een minder goed ornament toch aangenaam maken; niet goed aangebracht kunnen zij het bederven. Hetzelfde ornament kan, verschillend gekleurd wordende, een geheel ander aanzien krijgen. Ook bij het Kunstnaaldwerk moet aan de kleuren groote waarde worden gehecht.

De smaak van onzen tijd is wel wat erg gestemd voor het éénkleurige, voor het bijeenbrengen van nuancen eener zelfde kleur of van gebroken, weinig sprekende kleuren. Men noemt dat «fijn en gedistingeerd», — de mode is hier weer aan het woord. Het is dus zaak op zijne hoede te zijn.

Het bonte en niet harmonische is zeker niet aan te bevelen, maar de vrees voor kleurenrijkdom evenmin. De natuur geeft ons alweer het voorbeeld, verscheidenheid zonder einde, harmonie overal.

Tot de toepassing overgaande moet men beginnen met de wel treurige maar toch ware bekentenis, dat het bijna onmogelijk is met woorden, zelfs met gekleurde modellen veel nut te stichten. Vormen laten zich moeilijk beschrijven maar kleurschakeering nog veel moeilijker. Het oog moet oordeelen: zoeken en zien zijn de eenige middelen. — De minste nuance kan het effect van twee harmoniëerende kleuren geheel bederven of, omgekeerd, wat niet harmoniëerde weer goed maken. De verhouding van twee kleuren wordt gewijzigd, verbeterd of bedorven door eene derde en eene vierde en hoewel er tusschen volkomen zwart en volkomen wit slechts drie hoofdkleuren: geel, rood en blauw zijn, ontstaat uit de vermenging dezer drie klenren een niet te noemen aantal tusschenkleuren, dat weer in het oneindige vermeerderd wordt door het lichter of donkerder zijn. Gekleurde patronen kunnen bij het borduren den weg wijzen; maar het verschil tusschen de kleuren op het papier en die van laken of fluweel, van satijn, zijde of wol, is alweer meer dan voldoende om tot geheel andere uitkomsten te brengen.

Ook wordt door de makers der gedrukte patronen, welke ons uit den vreemde worden toegezonden, over het algemeen weinig gelet op het verkrijgbaar zijn in zijde of wol der aangegeven kleuren, en het gebeurt vrij dikwijls, dat het niet bestaan der bedoelde nuancen in stof of draad tot wij-

zigingen verplicht, welke het fraaie maar niet uitvoerbare patroon een geheel ander aanzien geven.

De teekenaar, die zelf zijn patroon ontwerpt, moet dus bij het kleuren van dat patroon niet alleen de stoffen, welke voor hem verkrijgbaar zijn, bij zich hebben om te weten over welke kleuren hij beschikken kan, maar tevens ook in aanmerking nemen, dat laken en satijn van dezelfde kleur verschillende effecten voortbrengen. Het glimmende satijn, meer licht terugkaatsende, zal altijd meer spreken, meer vooruit komen dan het laken, dat doffer van kleur is. Fluweel heeft iets stemmigs, het is wat men noemt *diep van kleur.* Van de verschillende eigenaardigheden kan partij worden getrokken en wordt daarentegen geen acht op haar geslagen, zoo zullen zij zelden ten goede en dikwijls ten kwade werken [1]).

Dat er met woorden en zelfs met gekleurde modellen weinig meer dan eenige zeer onvolledige aanwijzingen te geven zijn, zal geen verder betoog behoeven. Maar hoewel er in de harmonie steeds geheimen zullen blijven, die het kunstenaarsoog beter kan raden dan de wetenschap ze kan uitleggen, zullen eenige woorden over de theorie der kleuren, over de *kleurenleer,* tot beter begrip der zaak hier niet misplaatst zijn.

De kleur is minder een eigendom van een voorwerp dan wel eene eigenschap der verschillende stoffen, waaruit het bestaat. Die eigenschap bestaat in het terugkaatsen van zekere stralen, terwijl andere daarentegen als het ware worden opgeslurpt. Alle kleuren, of liever de drie hoofdkleuren, *primaire* kleuren (rood, blauw en geel) zijn in het daglicht aanwezig. Een voorwerp, dat alle stralen, waarin het dag-

---

[1]) Zie hierover uitvoeriger: *Rechlindis,* Handleiding bij het Kunstnaaldwerk, Hoofdstuk III.

licht bestaat, dus alle kleuren, terugkaatst, noemen wij wit; een voorwerp, dat geen licht hoegenaamd ontvangt, of wel ontvangt maar niets daarvan terugkaatst, noemen wij zwart. *Wit* is dus de volkomenheid van zwart of de drie hoofdkleuren bijéén, terwijl *zwart* de algeheele ontstentenis van licht is. Men begrijpe goed, dat wij thans van kleuren spreken, niet van *verwen*, die uit chemische verbindingen ontstaan en bij onderlinge vermenging weer andere verbindingen met andere chemische eigenschappen doen ontstaan, eigenschappen, welke niet geheel aan die der oorspronkelijke kleuren gelijk zijn.

Een voorwerp, dat alle blauwe en gele stralen behoudt, kaatst alleen roode stralen terug en is rood; iets vertoont zich zuiver blauw, wanneer het de gele en roode stralen behoudt, en eveneens geeft eene gele stof alleen de gele stralen terug.

Groen, paars en oranje zijn *secondaire* kleuren ontstaande uit de vermenging van twee *primaire* kleuren. Eene stof, die blauwe en gele stralen terugkaatst, is groen; door het teruggeven van wat meer blauw of wat meer geel wordt het groen wat blauwachtiger of wat geelachtiger. Aldus ontstaan de verschillende nuancen van dezelfde kleur. Die nuancen der *secondaire* kleuren noemt men overgangskleuren, omdat zij werkelijk den overgang vormen tusschen de *secondaire* kleur en de twee *primaire*, waaruit zij bestaat. Voor paars, dat uit blauw en rood, en voor oranje, dat uit rood en geel bestaat, gelden dezelfde oorzaken en gevolgen.

De grijze, grauwe, en alle gebroken kleuren noemt men *tertiaire* kleuren. Zij ontstaan uit de vereeniging van twee *secondaire* of beter gezegd uit de vereeniging der drie *primaire* kleuren maar in ongelijke verhouding. Om dit laatste beter te doen begrijpen is het noodig er aan te herinneren, dat in de twee *secondaire* kleuren bij elkaar niets meer be-

grepen of vervat is dan de drie *primaire*, echter in geheel andere verhoudingen dan in het oorspronkelijke licht zelf. Wanneer bij de terugkaatsing die oorspronkelijke verhoudingen behouden blijven, dan is het voorwerp wit, maar worden die gewijzigd, dan ontstaan eerst die nuancen, die men nog altijd wit blijft noemen, maar waarin toch iets minder van een of twee hoofdkleuren aanwezig is. Van twee vellen wit papier zal het eene wat geler, het andere wat blauwer zijn, omdat het eerste al de gele, het tweede al de blauwe stralen, maar van de andere stralen iets minder teruggeeft. Worden de verhoudingen nog meer gewijzigd, dan ontstaan gebroken of *tertiaire* kleuren, tot welke purper, rood-bruin, olijfkleur en hunne nuancen eveneens behooren.

Vanzelf komen wij hiermee tot de *complementaire* kleur, dat is de derde hoofdkleur, die in de *secondaire* kleur ontbreekt en die, daarbij gevoegd, het volkomen licht of wit herstellen zou. Van groen is de *complementaire* kleur dus het rood, van paars het geel en van oranje het blauw. De *complementaire* kleuren hebben de eigenschap van, wanneer zij naast hare *secondaire* kleuren geplaatst worden, elkander sterk te doen uitkomen. Zoo zullen roode en groene ruiten, of paarse naast gele of oranje naast blauwe veel harder, schitterender zijn dan bijvoorbeeld blauwe naast groene ruiten en wel omdat er tusschen deze twee laatst genoemde kleuren verband bestaat door het blauw, terwijl er hoegenaamd geen verband is tusschen paars en geel.

Eene tweede eigenschap van elke *complementaire* kleur is, dat zij, vermengd wordende met hare *secondaire* kleur, haar, zooals reeds straks gezegd is, breekt en vernietigt en, is de verhouding weer de oorspronkelijke, het volkomen wit herstelt.

Nogmaals zij gezegd, dat dit alleen met de kleuren van het daglicht geheel geschiedt. Roode, blauwe en gele verwen met elkaar vermengd, hoe de onderlinge verhouding ook zij,

zullen elkander wel vernietigen of breken maar nimmer volkomen wit geven. Buiten de chemische werking der stoffen, waaruit die verwen toebereid zijn, is daarvoor nog eene andere oorzaak en wel het gemis van intensiteit.

Door intensiteit bedoelen wij lichtkracht, — het vermogen van licht te doen ontstaan en te verspreiden. Dat vermogen bezitten onze verwen niet. Een wit voorwerp, een pleisterkop bij voorbeeld, of iets, dat met de helderste witte verf is beschilderd, moet eerst licht ontvangen om zich wit te vertoonen. Uit zichzelf verspreidt het geen licht. Plaatst men het in eene hermetisch gesloten ruimte, zoo zal het zwart zijn gelijk al het overige.

Het ontstaan van nieuwe chemische verbindingen met soms geheel andere eigenschappen en het gemis van intensiteit zijn aldus de twee oorzaken van het verschil, dat wij ontwaren tusschen het vereenigen van de kleuren uit het licht zelf en van de daarmee overeenkomende verfstoffen. Wanneer wij door intensitiet ook het vermogen van meer of minder lichtstralen terug te kaatsen verstaan, dan wordt ook de oorzaak van het verschil tusschen de sterk sprekende en de meer donkere kleur aangewezen. Een voorwerp, dat al het ontvangen licht in zich houdt en niets terugkaatst, zooals zwart fluweel bij voorbeeld, blijft zwart. Maar de terugkaatsing kan ook meer of minder zijn, volledig is zij bijna nooit. Iets, dat alleen roode stralen terug geeft, zal helderder of donkerder rood zijn naar mate het meer of minder stralen terug stuurt naar ons oog. Bij het verwen verkrijgt men dat resultaat door het mengen van eene zwarte verfstof met de roode. De eigenschap van roode stralen terug te geven wordt daardoor verminderd maar niet ontnomen en het voorwerp, dat er mee overdekt is, wordt donker rood.

Gelijk de terugkaatsing zonder volledig te zijn toch sterker of zwakker kan zijn, is het volkomen opslurpen der licht-

stralen door een verlicht voorwerp hoogst zeldzaam. Een zwart kleed, dat verlicht wordt, toont licht en schaduw; de lichtere partijen sturen dus, al is het zeer weinig, eenige stralen terug en worden bij de zeer geringe terugkaatsing de oorspronkelijke verhoudingen gewijzigd, dan ontstaan de nuancen, die men zwart blijft noemen, hoewel zij eigenlijk zeer donkere *primaire*, *secondaire* of *tertiaire* kleuren zijn. Dit is, hoewel in geheel tegenovergestelde richting, volkomen hetzelfde als hetgeen waarop gewezen is bij de verschillende nuancen, die men wit blijft noemen en die toch eigenlijk reeds kleuren zijn. Een verlicht voorwerp is bijna nooit volkomen zwart; volkomen wit of volledige terugkaatsing van alle lichtstralen is even zelden aanwezig; dat gebeurt alleen door eenen spiegel, die het zonlicht terugkaatst, maar dan is de lichtkracht voor onze oogen te sterk; zij verblindt ons, het netvlies wordt overprikkeld en wij zien geen wit meer maar alle kleuren en valsche schemeringen dooreen.

In het licht zijn dus twee krachten, twee factoren: de kleuren en de intensiteit. Er is nog eene derde, die wij echter niet bespreken zullen, omdat zij in hare werking voor ons geen belang heeft; deze derde macht is de warmte, die, hoewel in zeer verschillende mate, het licht altijd vergezelt of er door ontstaat. Bij de meeste kunstlichten vooral is zij waar te nemen.

Zoogenaamde kunstlichten ontstaan, gelijk iedereen weet, door verbranding en ook door gloeiing. Ook in die verschillende kunstlichten zijn dezelfde kleuren aanwezig; ook zij hebben intensiteit, anders gezegd het vermogen van uit zich zelf licht te verspreiden, hoewel dat vermogen bij het eene veel sterker is dan bij het andere. Zoo sterk als bij het daglicht is het echter bij geen der tot heden bekende kunstlichten. Ook de verhoudingen der verschillende kleuren zijn bij die

lichten niet dezelfde als bij het natuurlijke licht, en daardoor ontstaan dan ook die veranderingen van kleur, die de voorwerpen bij ontstoken licht ondergaan. Daarover uit te wijden zou ons te veel ophouden en is ook minder noodig. Ieder, die bij lamplicht heeft willen schilderen, weet, dat de kleuren, wat men noemt, bedriegen en elke vrouw, die bij zulk licht heeft willen borduren, zal ondervonden hebben, dat geel bijna wit wordt, dat paars donker en grijs schijnt en dat blauw en groen bijna niet te onderscheiden zijn.

De kunstenaar en de kunstenares moeten echter op dit alles niet veel bouwen noch vertrouwen. Er zijn zooveel bijomstandigheden als: reflectie van het eene op het andere voorwerp, hoeveelheid licht, afstand, omgeving en ook vermoeidheid of overprikkeling van een gedeelte van het netvlies, dat na te veel van ééne kleur te hebben waargenomen de daarnaast liggende niet goed meer waardeeren kan: er zijn zoovele bijfactoren, bekende en onbekende, die toch alle hunnen invloed hebben, dat de geheimen der kleurenharmonie wel door den kolorist kunnen worden geraden zonder door den man der wetenschap ten volle te kunnen worden verklaard.

De vertelling, door Charles Blanc verspreid, dat E. Delacroix, de groote kolorist, het effect, dat hij in eene zijner schilderijen van eene gele draperie verlangde niet kunnende verkrijgen naar het museum wilde gaan om Rubens en Paul Veronese nog eens te bestudeeren; maar op straat, getroffen door het zien van een in het zonlicht staande gele cabriolet, die een paarse slag-schaduw gaf, de groote meesters vergat, naar huis terugkeerde, aan het werk ging en slaagde, omdat hij de theorie der complementaire kleuren had leeren kennen; — die vertelling mag als wetenschappelijke aardigheid gelden, maar zal bij ieder, die ooit eene schilderij heeft voortgebracht lachlust verwekken. Het is zeer te betwijfelen of Rubens en Rembrand, Titiaan, Paul Veronese en Murillo,

die in de geheimen der kleurenharmonie toch wel doorgedrongen waren, ooit om de theorie der kleurenleer gedacht hebben.

Maar ook dit laatste, dat zeker aan de artisten behagen zal, moet niet overdreven worden en vooral niet door de ornamentisten, die meest met vlakke kleurpartijen naast elkaar te werken hebben. Ook zijn niet alle menschen geboren koloristen en dan is het van groot nut de aanwijzingen der wetenschap te kennen en te volgen. Ook hier is de gulden middenweg aan te bevelen; op dien weg gaan kunstgevoel en wetenschap hand aan hand, en steunen elkaar.

Tot gemak en voor de duidelijkheid volge hier nog eene korte recapitulatie.

Primaire, of hoofdkleuren zijn: rood, blauw en geel. Zij zijn onvermengd en kunnen door vermenging niet verkregen worden. *Secondaire* kleuren houden het midden tusschen de twee *primaire* kleuren, uit wier vermenging zij ontstonden; zij zijn: paars, de vermenging van rood en blauw; oranje, de vermenging van rood en geel; en groen, de vermenging van geel en blauw.

Tusschen de *secondaire* en de *primaire* kleuren liggen de overgangskleuren. Deze zijn dus: rood paars en blauw paars, rood oranje en geel oranje, blauw groen en geel groen.

Tertiaire kleuren ontstaan door het vermengen der drie hoofdkleuren in ongelijke verhoudingen. Deze, ook wel gebroken kleuren genoemd, zijn al de gekleurde grijzen en grauwen, ook purper, roodbruin, olijfkleur en al hunne schakeeringen.

Het maken van eene zoogenaamde kleurenroos, zijnde eene opvolgende reeks in den vorm eener ster van *primaire* en *secondaire* kleuren met overgangskleuren er tusschen of met *tertiaire* kleuren er omheen is eene zeer nuttige oefening.

Complementair noemt men die derde *primaire* kleur, die

bij de samenstelling eener *secondaire* kleur ontbreekt. Dat is dus rood bij groen, blauw bij oranje en geel bij paars.

De drie *primaire* kleuren *van het daglicht* bijéén en in de oorspronkelijke verhouding en kracht vormen het wit.

De drie *primaire* kleuren uit onze verfdoozen geven het neutrale grijs.

Ontstentenis van licht, of algeheel gebrek aan terugkaatsing, geeft zwart.

Sterke terugkaatsing van lichtstralen geeft heldere kleuren, terwijl donkere kleuren het gevolg zijn van mindere terugkaatsing.

Door intensiteit wordt verstaan het lichtgevend vermogen van het licht zelf en ook het vermogen om van het ontvangen licht eene of meer kleuren sterk terug te kaatsen.

Van zoogenaamde warme en koele kleuren is nog niet gesproken. Blauw en grijs en al de kleuren, waar deze twee sterk in spreken, geven eenen indruk van koelheid en koude. Al de kleuren, waarin rood en geel de overmacht hebben, geven den indruk van gloed, warmte, kleur en kracht. Geheel de natuur kan tot voorbeeld en bewijs strekken.

Het koele maanlicht is blauw, grijs en kleurloos; het ver verwijderde landschap is blauwachtig grijs; terwijl gloeiend zonlicht alles in geel-roode tinten hult.

Door naschijn bedoelt men een zeker oogenbedrog, dat op gedeeltelijke overprikkeling van het netvlies (retina) volgt. Wanneer men bijvoorbeeld, na eenige minuten op eene heldere, sterk sprekende kleur gestaard te hebben, de oogen afwendt, of die kleur op eens wegneemt, ziet men een oogenblik denzelfden vorm maar van de juist tegenovergestelde kleur. Met zwakke en gebroken kleuren gebeurt het niet of bijna niet; maar met *primaire* en *secondaire* kleuren wel; en dan zal altijd op eene *secondaire* hare *complementaire* kleur schijnen te volgen of omgekeerd op eene *primaire* de *secondaire* van

welke zij de *complementaire* is. Dit oogenbedrog duurt niet lang en als zijnde zeer slecht voor het gezicht moet men het niet zoeken; maar iedereen zal wel eens hebben opgemerkt, dat, na helder rood te hebben aangezien, men groen ziet schijnen; na geel, paars enz.; en dit is een bewijs te meer voor de contrasteerende kracht der *secondaire* met de *complementaire* kleur.

Toevallige of *physiologische* kleuren ontstaan door nagenoeg dezelfde oorzaak. Rondom eene sterk gekleurde gele plek op eenen donker-stillen of zwarten grond, zal zich een paarsen kring vertoonen, evenzoo een groen schijnsel rondom eene roode plek. Rood en groen vlak naast elkander zullen, zooals wij weten, vooral langs de grenslijn harde, wat men noemt schreeuwende kleuren zijn; maar vult men diezelfde ruimte met smalle banden, om den anderen groen en rood, dan zullen zij op zekeren afstand ineen smelten en eene neutrale, grijze kleur vormen. Wordt de verhouding gewijzigd, bijvoorbeeld door een *parsemé* van roode bloempjes op eenen groenen of van paarse bloempjes op eenen gouden grond aangebracht, dan ontstaat er eene tintelende kleur, aan welke men soms geenen bepaalden naam zoude weten te geven. Deze en dergelijke verschijnselen waren reeds lang bekend, maar werden eenvoudig aan het toeval toegeschreven. Sedert de wetenschap ook hier weder bewezen heeft, dat in de natuur geen toeval is en alles rede en oorzaak heeft, worden deze onbepaalde tinten, zooals wij reeds aangaven, *physiologische* kleuren genoemd en wel omdat zij geen werkelijk aanwezige kleuren zijn maar de gevolgen van het organisme van ons oog bij het waarnemen der *secondaire* en *complementaire* kleuren. De artisten met smaak en kennis toegerust zullen deze verschijnselen en eigenschappen weten te vermijden of zoo noodig te doen medewerken tot het doel, dat zij zich voorstellen te bereiken.

Keeren wij thans nog even tot het daglicht terug, niet om er nog meer van te vertellen, want er is reeds genoeg gezegd, maar om er den nadruk op te leggen, dat al deze theoretische opmerkingen, hoe waar en belangrijk ook, toch voor ons althans geheel nutteloos zouden zijn, indien zij ons den weg niet aanwezen, dien wij bij de praktijk moeten inslaan. Eenige dier aan de theorie der kleuren voor de praktijk te ontleenen aanwijzingen willen wij hier formuleeren; maar niet dan onder voorbehoud en met aanbeveling aan de lezeressen, altijd zelf te zien en te oordeelen, daar verschil in nuance of in toon ook geheel andere uitkomsten geeft.

Harmonie bestaat in verscheidenheid zonder stootenden overgang. Heele kleuren, anders gezegd onvermengde hoofdkleuren, naast elkander geplaatst, zijn gewoonlijk hard.

Men verbeelde zich vermiljoen roode, berlijnsch blauwe en chromaat gele ruiten naast elkander: dat zou hard en bont zijn. Wordt echter aan de randen dier ruiten het rood met het blauw; verder het blauw met het geel en verder weer het geel met het rood vermengd, dan verkrijgt men paarse, groene en oranje tusschenkleuren, die eenen geleidelijken overgang vormen. De regenboog is het schoonste model.

Tusschen rood en blauw ligt paars. Iets meer blauw of iets meer rood kan echter tal van nuancen geven. Zoo ook met groen en oranje; en wordt met twee *primaire* kleuren nog een weinig der derde hoofdkleur vermengd, dan komt men tot de gebroken kleuren, die alle eene neiging hebben tot het zoogenaamde grijze of grauwe.

Evenals de hardheid, het bonte der hoofdkleuren weggenomen wordt door het aanbrengen van genoemde tusschenkleuren, zoo zal ook eene dezer laatste zeer onharmonisch zijn naast de niet in haar opgenomen hoofdkleur; zooals bijvoorbeeld: rood naast groen, paars naast geel, of oranje naast blauw.

Dit alles, wij herhalen het, zijn zeer oppervlakkige aanwijzingen, en hetgeen in theorie waar is, wordt in de praktijk dikwijls anders, ten gevolge van de zoo even besprokene bijomstandigheden.

Men zou bijna ook als regel kunnen aannemen, dat twee kleuren, die even licht zijn, naast elkander geplaatst, valsch worden. Licht blauw en licht rood naast elkaar staan slecht; behoudt men dezelfde kleur maar verdonkert een van beide zoo zal het effect beter worden; — er moet verschil van lichtkracht, van toonwaarde zijn, anders wordt het oog door beide kleuren gelijkelijk aangetrokken; het wil uit eigen behoefte, hetzij hier of daar meer rust hebben. Door verschil van toonwaarde verkrijgt men harmonie tusschen anders niet harmoniëerende kleuren.

Dit is zoo ongeveer het eenige, dat over de beginselen van kleurschikking te zeggen valt. Als eigenschappen der kleuren zij nog gemeld, dat het rood altijd naar voren schijnt te komen, terwijl het blauw en al zijne nuancen meer op den achtergrond treden; al wat ver verwijderd is, wordt in de natuur blauwachtig.

Het blanw is zacht en stil, het rood spreekt en trekt het oog, het geel schittert. Als regel wordt wel eens aangenomen, dat, om het oog niet te vermoeien, de bijeenvoeging der kleuren in verhouding moet zijn als: 3 geel, 5 rood en 8 blauw. Deze cijfers zijn misschien in theorie zeer juist, en kunnen bij de toepassing tot wegwijzer dienen, maar het oog van den ontwerper moet ten laatste beslissen.

De meest stille zijn de gebroken kleuren. Met die kleuren is de harmonie het gemakkelijkst te verkrijgen.

Te veel grijze kleuren bijeen geeft echter een treurig en flauw geheel en doet de behoefte aan eenige meer sprekende kleuren gevoelen. Voor achtergronden zijn de onvermengde hoofdkleuren geheel ongeschikt. Al wat er op gebracht wordt,

blijft minder spreken dan de achtergrond zelf. Op eenen witten grond komt alles het best uit — de witte grond werkt echter niet meê en vordert eene volkomene kleurschakeering en groote zuiverheid van afwerking. Een ornament op witten grond zal, wanneer het aan de hoogere eischen van het wit beantwoordt, er meer volmaakt en gedistingeerd uitzien dan een ander. Voor tafel- en vloerkleedjes is echter de witte grond minder geschikt; hij staat wel goed, maar is daar niet op zijne plaats Op grijze gronden is het gemakkelijker passende kleuren te vinden; er zijn echter veelvuldige nuancen van grijs, naarmate van de eene of de andere der hoofdkleuren meer aanwezig is. Tusschen het blauw-parelgrijs en het kemelgrijs, dat allengs tot het bruin overgaat, is een groote afstand en niet al hetgeen op het eene grijs past, is goed voor het andere.

Met woorden het weinigje meer van deze of gene kleur, dat de harmonie herstelt, aan te geven is niet doenlijk. Proefnemen en zien is de eenige weg. Donkerroode kleuren, door vermenging van rood en blauw verkregen, zooals paars, amarant en donker purper, zijn vooral in trijp en fluweel, voor gronden zeer geschikte kleuren en geven een rijk en prachtig effekt; niet omdat het trijp of fluweel is, maar omdat die donkere kleuren in deze stoffen het schoonst voorkomen.

Voor tafelkleeden is ook het bruin eene geschikte grondkleur. Hoe krachtiger de grondkleur zelve is, hoe krachtiger ook de kleuren van het ornament moeten zijn.

Het geel is niet alleen voor grondkleur, maar ook voor *application*, misschien de meest ongeschikte.

Voor omtrekken en omranding, zoowel als voor fijne *détails* is het des te meer geschikt en bijna onmisbaar. Lijntjes, sprieten, puntjes met geel zijden draden bewerkt, staan nagenoeg op alle kleuren goed en geven eene helderheid en

schittering, die in de meeste gevallen niet te missen is.

Voor groote oppervlakten, bestemd om op zekeren afstand gezien te worden, is, gelijk reeds vroeger gezegd is, de zwarte omranding zeer aan te raden. Door den afstand gaat de omtrek wel zelf voor het oog verloren, maar toch sluit hij de vormen af en brengt groote harmonie tusschen de verschillende kleuren. Het neutrale zwart, dat aan alle kleuren even vreemd is, terwijl het met alle even goed harmonieert, wordt eene algemeene verbinding en dient tot overgang. Doorloopende witte omtrekken maken een gelijksoortig effekt, maar blijven zichtbaar en geven daardoor niet die stille harmonie, welke door zwarte omtrekken verkregen wordt.

Wanneer het ornament bestaat uit bepaalde ornamentvormen, zonder eenig streven naar naturalisme, dan is men in de keuze der kleuren geheel vrij, en heeft alleen te zoeken naar die, welke met elkander een goed effekt voortbrengeu. Is er echter meer streven naar naturalisme en bestaat het ornament uit gestyleerde, aan de natuur ontleende grondvormen, dan geldt de wet: waarheid zonder realisme, ook voor de kleuren; en hoe kennelijker die vormen zijn, des te meer moet aan die wet gehoorzaamd worden. Een paar voorbeelden tot opheldering.

Bladvormen, meer of minder gestyleerd, moeten groen, en bloemvormen van eene andere kleur zijn. Wanneer eene bepaalde bloem te erkennen is, moet zij ook de kleur hebben, welke zij in de natuur heeft. De mode, die meest altijd aan het ongerijmde de voorkeur geeft, doet meer dan eens zondigen tegen deze wet. Toen de *reseda-* en *feuille-morte-*kleuren in de mode waren, zag men wel eens rozen en leliën in groene kleuren uitgevoerd, terwijl de bladvormen, om een verschil in de kleur te krijgen, wat geelachtiger werden gekleurd. Modezucht alleen is in staat zooveel onzin en wansmaak bijeen te brengen.

Is eene lelie of eene roos in het ornament te herkennen, dan moet zij ook hare eigenaardige bekende kleur behouden. Gelijk de vormen de grillen van de realiteit niet kunnen en niet mogen volgen, zoo mag het koloriet van het ornament niet de pretensie hebben al de grilligheden der natuurlijke kleuren terug te geven en moet zich tot algemeene kleuren en nuancen bepalen.

De middelen, over welke het borduurwerk beschikt, zijn geheel ontoereikend om al de kleurspelingen der natuur te kunnen volgen, gelijk een schilder dat doet, en buitendien, al waren die middelen onbeperkt, bij grondvormen behooren ook grondkleuren.

Leliën moeten dus wit, rozen rood en bladeren groen zijn. Men nuanceere die kleuren zooveel mogelijk en vermijde de eentonigheid, maar zoeke niet naar vreemde *détails*, in kleur zoo min als in vorm.

In de natuur vindt men bladen met vlekken en met gescheurde randen; daar hinderen die toevalligheden niet, — zij verliezen zich in de algemeene kleur en vorm. Bij ornamentvormen passen die uitzonderingen niet, want zij krijgen daar, door de beperktheid der middelen, grootere beteekenis dan in de natuur. Zij blijven er geene natuurlijke grilligheden maar worden gebreken in de uitvoering.

Men kan evenwel een geheel ornament in ééne kleur uitvoeren en die kleur van licht tot donker nuanceeren. Daartoe zijn gebroken kleuren als grijs, bruin, brons en andere wel geschikt. Dan is de kleur niet meer de kleur door de natuur aangegeven, maar eene aangenomen tint.

In dat geval moet men zich ook geheel en al aan die tint houden en geene onderdeelen aanbrengen in eene andere kleur. Geeft men een onderdeel eene kleur, dan vragen oog en verstand dadelijk waarom het eene wel en het andere niet in kleur is. Men kan bijvoorbeeld eene ornamentatie van bladen en

bloemvormen geheel met bruine zijde of wol borduren met donkere en lichte partijen; dan is het bruin eene aangenomen tint en geene kleur; brengt men echter eene roode of gele bloem er in, dan worden het bruine bladen met roode en gele bloemen, hetgeen natuurlijk niet goed is.

Hiermede kunnen wij de bespreking der kleuren sluiten, echter niet zonder te herhalen, dat dit alles alleen als grondregel moet beschouwd worden, waarin honderd omstandigheden wijzigingen kunnen aanbrengen; zoeken en proefnemen met de stoffen in de hand is de eenige manier om goede uitkomsten te verkrijgen.

XI.

SYMBOLEN EN ATTRIBUTEN.


ymbolen en attributen hebben veel overeenkomst en worden dikwijls met elkander verward; ook hier zullen zij gesamenlijk besproken worden, hoewel zij toch niet volkomen dezelfde zijn.

Het symbool of zinnebeeld is een zichtbaar teeken, dus de voorstelling van een voorwerp, dat eene andere zaak of gedachte welke niet of althans niet gemakkelijk door vormen uit te drukken is, in herinnering brengt. Tusschen het symbool en hetgeen er door wordt aangeduid, moet dus een treffend verband bestaan: hetzij door kennelijke overeenkomst tusschen de eigenaardigheden, deugden of ondeugden der beide zaken, hetzij door een historisch feit of door eene aloude en algemeene erkenning. Duidelijkheid en vooral algemeene bekendheid zijn hoofdvereischten. Een symbool, waarvan de beteekenis moet worden gezocht en dat niet door bekendheid als het ware is geijkt, mist zijn doel en wordt een gezocht vertoon van geleerdheid. Hier hebben wij meer bepaald de zinnebeelden, die de kunstenaar gebruiken mag, op het oog. De dichtkunst heeft ook hare symbolen, beter gezegd hare allegoriën, waarvan de beteekenis even juist en

duidelijk moet zijn; de dichter is echter vrijer dan de kunstenaar, omdat hij zelf de uitlegging geeft, terwijl de laatste dat niet kan doen Twee handen in elkaar zullen wel altijd het symbool der vriendschap zijn. De vriendschap zelve is moeielijk voor te stellen; elkander de hand geven is echter zulk ten natuurlijk en algemeen erkend teeken van vriendschap, dat de zichtbare voorstelling daarvan dadelijk aan vriendschap doet denken. De dichter zal echter nooit zeggen «de vriendschap is gelijk aan eenen handdruk». Daarentegen zal hij deze allegorie gebruiken: «de genade Gods is gelijk den waterstroom, die uit de hooge bergen vloeit en het dal besproeit. Zij is eene gave, een geschenk van omhoog, waarvan de bron onuitputtelijk is». Wanneer de kunstenaar ons echter eenen berg voorstelt, uit wiens top een waterstroom vloeit, zal iemand, die de bedoeling niet vooruit kent, er niets meer uit begrijpen dan een berg en een rivier, die er tamelijk wonderlijk uitzien. Deze voorbeelden zullen wel voldoende zijn om te bewijzen, dat de dichter en de kunstenaar elk een keuze moeten doen overeenkomstig de middelen en de eischen zijner kunst.

Sommige attributen kunnen ook symbolen zijn. Het attribuut is echter meer een teeken, een voorwerp, dat aan een menschenbeeld wordt toegevoegd om den bedoelden persoon in dat beeld te doen herkennen. Ook hier moet het verband duidelijk door historie of bekende omstandigheden aangegeven zijn en geene uitlegging behoeven. Bij historische voorstellingen, waar de persoon handelende optreedt, komen attributen minder te pas dan bij geïdealiseerde beelden, die minder een feit dan eene personificatie van gedachten weêrgeven. De adelaar, die onder de vogels de krachtigste is en zich hooger dan anderen verheft, doet aan macht en verhevenheid denken: de bliksem, die hemel en aarde beroert en alle menschelijke kracht te boven gaat, zijn de attributen

van Jupiter, den verheven, oppermachtigen god van hemel en aarde.

Symbolen en attributen zijn te verdeelen in drie categoriën. De oudste zijn grootendeels aan de Grieksche mythologie ontleend. Tot de tweede categorie behooren zij, die hunnen oorsprong in de historie en vooral in den christelijken godsdienst hebben; terwijl het leven des menschen, zijne hartstochten, deugden en ondeugden, de samenleving en hare duizend omstandigheden de bronnen voor de zinnebeelden der laatste categorie gegeven hebben. Het spreekt van zelf, dat de grenzen dier categoriën niet scherp te bepalen zijn, daar verschillende der meest bekende symbolen zoowel in de eene als in de andere zouden kunnen gerangschikt worden

Ook hier zullen wij ons tot enkele voorbeelden moeten bepalen; er zijn gelegenheden genoeg om symbolen en attributen te leeren kennen; de hoofdzaak is een goed begrip te hebben van hetgeen zij zijn moeten om geene valsche en misplaatste zaken te gebruiken, en om vooral geen kinderachtig vertoon van valsche poëzie en holle wetenschap te geven.

Meest alle goden en godinnen der fabelleer zijn te kennen aan hunne attributen; sommige dier attributen worden ook als symbolen gebruikt. Van Jupiter of Zeus zijn zij reeds opgegeven. Saturnus, de god van den tijd, die zijne kinderen at en alles deed vergaan, heeft vleugels, in de hand eene sikkel en dikwijls ook eenen zandlooper. De vleugels zijn steeds beelden van hetgeen zich snel voortbeweegt, dus ook van den vliegenden tijd; de zeis of sikkel, waarmeê het koren wordt gemaaid, is het symbool van tijd en dood en de zandlooper, zijnde de oudste der chronometers, is eveneens het symbool van den tijd. Op grafsteenen en bij alle ornamenten, die aan dood en vergankelijkheid moeten herinneren, als prentjes en ornamenten om de portretten van

afgestorvenen, komen zij te pas met nog eenige andere later te noemen zinnebeelden. Neptunus, de god der zeeën, is met zeewier gekroond; zijn scepter is een drietand; Tritons en andere zeemonsters trekken hem over de baren. Tritons, blazende op hoornschelpen, de drietand, de roeispaan, zijn de symbolen van de zee en van de scheepvaart.

Een man met nagenoeg dezelfde attributen, leunende op eene urn, waaruit water stroomt, stelt eenen grooten stroom voor, als den Rijn, den Nijl; andere minder snelvlietende rivieren, als de Amstel enz., worden door eene vrouw voorgesteld.

De trotsche Juno heeft eenen pauw bij zich, wiens staart zij versierd heeft met de honderd oogen van Argus, den vermoorden wachter van Iö. De schijnbare pronkliefde en prachtvertooning van den pauw heeft hem steeds doen gebruiken als symbool van hoogmoed en ijdelheid.

De vlugvoetige bode der goden, Mercurius, heeft vleugels aan de voeten en aan zijn hoofdkapje. In de hand heeft hij den *caduceus*: de stok met twee kronkelende slangen. Die stok met slangen is nu nog het symbeol van den handel, waarvan Mercurius de god was.

De dochter van den stroom Peneus beantwoordde de liefde van Apollo met afkeer. Zij riep de hulp der goden in en werd in eenen laurierboom herschapen. Apollo bleef den laurierboom liefhebben en kroonde zich met een zijner takken. Zijn speeltuig is de lier. De lauriertak en de lier zijn de symbolen van muziek en poëzie; de laurier of lauweren ook van kunst in het algemeen.

De kleine god Amor brengt den harten wonden toe met zijne pijlen. Harten met pijlen doorboord zijn het symbool der liefde.

Flora is met bloemen getooid; Pomona draagt een korf met vruchten; Ceres vlecht zich korenaren in het haar,

heeft eene sikkel in de hand en korenschoven bij zich. Het zijn de godinnen van tuin-, vrucht- en akkerbouw. Bloemen, vruchten, korenaren en de sikkel zijn de symbolen van den landbouw.

Al deze symbolen zijn geijkt door hun onmiddellijk verband met de zaken, die zij voorstellen, of door hunne aloude bekendheid. Gaan wij over tot de volgende, de historische en christelijke.

Het kruis is het symbool van het Christendom, meer bepaald nog van het geloof. Het scheepsanker, dat de zeeman in tijd van nood en ook als hij het einde van zijnen tocht bereikt heeft, uitwerpt, is het teeken van hoop en vertrouwen. Hoewel aan de fabel ontleend, bleef de vogel, die zich de borst openscheurt om zijne jongen te voeden met zijn bloed, het symbool der christelijke liefde. Een hart, waaruit eene vlam opgaat, heeft dezelfde beteekenis.

Het kruis, de doornenkroon, een speer en een stok, waarop een spons gestoken is, zijn de symbolen der lijdensgeschiedenis.

Een van stralen omgeven gelijkzijdige driehoek, dat zijn drie gelijke lijnen, die met elkaar één geheel vormen, is het beeld der H. Drievuldigheid en het oog, dat in het midden geplaatst wordt, is het symbool der Goddelijke Voorzienigheid. Eene zwevende duif, van lichtstralen omgeven, is het symbool van den H. Geest.

De letters I. H. S. met een kruis op den dwarsstok zijn het teeken van Christus. Het zijn de eerste letters der woorden «Jezus Zaligmaker der menschen» in het latijn. Een X waardoor een lange P is gestoken is het naamcijfer van Christus in het Grieksch. Zie fig. 7. De Alpha en de Omega, zijnde de eerste en de laatste letter van het Grieksch alphabeth, zijn het teeken der Godheid, het begin en het einde van alles. Het lam, liggende op een met zeven zegels gesloten

boek, of staande een kruis met één poot vasthoudende, is altijd het beeld van Christus. Het herinnert tegelijkertijd aan het paaschlam der Israëlieten, aan het Lam van de Apocalypsis en aan het zachtmoedige dier, dat zich laat dooden zonder zich te verdedigen. Een man, een schaap op de schouders dragende, is de goede herder of Christus zelf. Dit beeld komt vooral voor in de oud-christelijke kunst.

De cirkel, zonder begin of einde, is het symbool der eeuwigheid; de slang, die in zijn staart bijt, dat der onsterfelijkheid.

Meer bepaald in gebruik bij den katholieken eeredienst is de *aureool* of *nimbus*, het beeld van heiligheid. De Gothische aureool is een vlakke gouden cirkel om het hoofd; later werd die vervangen door eenen stralenkrans, soms ook door eenen cirkelomtrek horizontaal boven het hoofd zwevende. De kelk met de van stralen omgeven hostie er boven, de wijnranken en de korenaren, als symbolen van wijn en brood, herinneren aan Avondmaal en Misoffer.

In de middeleeuwsche ornamenten vindt men dikwijls een engel, een griffioen, een stier en een adelaar. Het zijn de symbolen der Evangelisten: Mattheus, Marcus, Lucas en Johannes. Zij hebben een boek of een papierrol bij zich en zijn met de aureool versierd. In het visioen van Ezechiël ligt de oorsprong dezer zinnebeelden.

Petrus, de apostel, heeft naast zich den haan, wiens gekraai hem zijne zwakheid herinnert, en houdt de hem toegezegde sleutels des Hemels in de hand. Paulus, wiens woord, dat duizenden bekeerde, vergeleken werd bij een scherp zwaard, heeft tot attribuut een groot tweesnijdend zwaard, dat met de punt op den grond rust. Het gevest is kruisvormig.

Deze symbolen en attributen, welke bijna alle hunnen oorsprong aan de H. Schriften ontleenen, zijn te duidelijk om verderen uitleg te behoeven.

Een brandende en een omgekeerde, uitgebluschte fakkel zijn de symbolen van leven en dood; een afgebroken zuil is dat van een roemrijk maar te vroeg afgebroken leven.

De weegschaal is het symbool der gerechtigheid en een attribuut van de godin Themis.

De attributen van de verschillende kunstvakken en ambachten zijn de werktuigen, die bij de beoefening van die vakken gebruikt worden; zoo vertegenwoordigen palet en penseelen de schilderkunst; muziekinstrumenten de toonkunst; terwijl aanbeeld, hamer en andere zware werktuigen het smeden voorstellen. Die werktuigen te zamen vereenigd of verbonden vormen tropheën, die in de ornamentiek heerlijk te pas komen.

Hemel- en aardgloben, telescopen, passers en wiskunstige instrumenten, boeken, kaarten en banderollen zijn de attributen der verschillende wetenschappen; ook die voorwerpen zijn alle geschikt tot het vormen van tropheën aan de wetenschap in het algemeen gewijd. Een Minervakop is daarbij geheel op zijne plaats.

Op dezelfde wijze zijn ook zwaarden, degens en andere wapenen te vereenigen tot militaire tropheën.

Onder de dieren is de arend het symbool van verhevenheid en kracht, de leeuw van moed en kracht, de vos van slimheid, de hyena van laagheid en wreedheid. Het schaap of het lam is het beeld der zachtmoedigheid. Bij de Grieken was de slang het symbool der voorzichtigheid; hij is een der attributen van Minerva en ook van Esculapius, den God der geneeskunde. In de christelijke symboliek is de slang het beeld van sluwheid, verraad en al wat slecht is.

De haan stelt ons de waakzaamheid voor.

De os behoort onder de symbolen van den landbouw; de stierenkop, met of zonder vleugels, wordt als symbool van Lucas, den apostel, die volgens de legende schilder was,

geplaatst boven het schild van alle kunstenaars-vereenigingen.

Op de graftomben uit de middeleeuwen vindt men dikwijls den man en zijne vrouw slapende of met gevouwen handen biddende afgebeeld. Aan de voeten van den man ligt, als hij vorst of ridder is geweest een leeuw, aan de voeten der vrouw een hond. De hond, des menschen trouwe vriend, is het zinnebeeld van aanhankelijkheid en trouw.

De bijenkorf met bijen is het symbool van ijver en vlijt; ook de mier wordt als toonbeeld van werkzaamheid genoemd.

Onder de planten en bloemen is de aan Minerva gewijde olijftak het zinnebeeld van den vrede, de lauriertak van kunst en glorie, het eikenloof van burgerdeugd, arbeid en nijverheid. De koningin der bloemen, de roos, is het beeld der schoonheid, de witte lelie dat van maagdelijke reinheid. De lelietak is het attribuut van Maria, de moeder des Heeren; de engel, die haar de blijde boodschap brengt, heeft eenen witten lelietak in de hand.

De immortellen zijn kleine, stervormige bloempjes met zeer harde blaadjes, die zonder te verwelken aan het steeltje blijven en verdrogen. Zij zijn het beeld der onvergankelijkheid; kransen van immortellen worden aan de dooden gewijd, ten teeken dat hunne nagedachtenis niet zal vergaan. De regenboog, eene duif met eenen groenen tak in den bek vindt men op oud-christelijke graven als symbolen van vrede tusschen hemel en aarde.

Een lange, sierlijke tak versierd met lange, smalle bladeren, is de martelaarspalm; zij is het attribuut der christenen, die voor hun geloof folteringen en den dood ondergingen.

Het spreekt van zelf, dat dieren en planten natuurlijk en realistisch te midden van hun gewone omgeving voorgesteld, geen symbolen kunnen zijn; de plaats, de schikking en al het bijkomende moeten aanwijzen, dat niet eene voorstelling van dat dier of die plant, maar eene verborgen gedachte het doel is.

Een laatste woord niet over de bloemen, maar over de zoogenaamde bloemenspraak. Zij is geene symboliek, daar de beteekenis, welke aan zekere bloemen wordt gehecht, niet in het minste verband staat met de eigenaardigheden dier bloem en geheel afhangt van den naam, welke zij in zekere taal draagt, zoodat de poëtische beteekenis der bloem ophoudt te bestaan, zoodra zij in eene andere taal genoemd wordt. Zulke poëzie is even gemaakt als gezocht en kinderachtig.

Bij de hier genoemde symbolen en attributen zouden nog vele andere kunnen worden opgegeven; wij hebben ons bepaald bij de meest geschikte voor de voorwerpen, welke met handwerken worden versierd: als schermen, banieren, vlaggen, priesterkleeden en kerkornaten. Men herinnere zich bij het kiezen en schikken van symbolen, vooral wanneer zij niet door overoude en algemeene bekendheid zijn geijkt, dat er tusschen de eigenaardigheden van het symbool en de gedachte, die aangewezen wordt, eene duidelijke en treffende overeenkomst moet bestaan. Gezochte symbolen, waarbij eene uitlegging moet worden gegeven, hetgeen reeds het niet treffende en min juiste der overeenkomst bewijst, kunnen misschien allegoriën voor den dichter zijn, maar blijven met alle kunstbegrippen in strijd,

---

XII.

HERALDIEK.


l de regels en grondbeginselen der ornamentleer steunen, zooals wij gezien hebben, op vaste en onveranderlijke natuurwetten; bij het bespreken van symbolen is gewezen op de behoefte aan logisch verband. Met de heraldiek betreden wij een geheel ander terrein; hierbij is alles conventioneel: van natuurwetten en logisch verband geen sprake. De regels en wetten der heraldiek hebben dus slechts eene betrekkelijke waarde.

Onder heraldiek, schrijft J. H. Junius in zijn fraai werk over dit onderwerp, verstaat men de wetenschap, welke ons leert kennen de regels, waarnaar de onderscheidende kenteekenen van Staten en hunne onderdeelen, voorts van geslachten, personen, vereenigingen en instellingen behooren te worden samengesteld, beschreven en afgebeeld. Die onderscheidende kenteekenen, gewoonlijk wapens genoemd, werden aan een geslacht geschonken, of door dat geslacht aangenomen en sedert algemeen erkend. Hoewel de helden der oudheid hunne schilden reeds met teekens versierden, dagteekent het aannemen van een wapen, dat is een teeken of merk, dat van vader op zoon overgaat als erkend eigendom van een geslacht, dus

erfelijk wordt, eerst van de tijden der kruistochten. Voor die vorsten en edelen, die met hunne volgelingen uit alle streken van Europa naar het Heilige Land trokken en een tamelijk ongedisciplineerd leger vormden, was een herkenningsteeken eene behoefte. Zij kozen daarvoor symbolen, zinspelende op krijgsmansdeugden, op het doel van den heiligen tocht of herinnerende aan schoone wapenfeiten. In hun vaderland teruggekeerd, bewaarden zij dat teeken, dat boven de poort hunner kasteelen werd gebeiteld en dat, geschilderd of geborduurd, wanden en huisraad versierde. De zoons voerden het later als herinnering aan de roemrijke daden hunner vaders en het ging over van geslacht op geslacht. Door ijdelheid gedreven wilden weldra de edelen, die niet aan de kruistochten hadden deelgenomen, geene mindere vertooning maken en namen ook een wapen aan. Wanneer door huwelijk, erfenis of ten gevolge van oorlog zekere landseigendommen op een ander geslacht overgingen, werden de wapens vereenigd of gewijzigd. De behoefte aan eenige regels en wetten deed zich spoedig gevoelen; koningen en vorsten eigenden zich het recht toe die vast te stellen en het wapen aan edelen als belooning of eerbewijs te schenken. Maar niet alleen aan edelen en hooge kerkdignitarissen, ook aan steden, instellingen en kerkgenootschappen werden door koningen en vorsten wapens gegeven. Na het einde van het feodale tijdperk bleef het voeren van een wapen bij den adel in gebruik; en hoewel het recht daarop dikwijls niet op heldenfeiten steunde, noch op bewezen diensten, ja zelfs wel eens door rijke burgers werd gekocht, verminderde ook in later eeuwen de waarde niet, die ieder edelman hechtte aan het recht zijn geslachtswapen te voeren. Hij bracht het aan overal en op alles: op het plat zijner boeken, op het portier zijner koets, in den bovenhoek van zijn geschilderd portret, in den benedenhoek eener hem opgedragen gravure, op de knoopen

der livrei zijner bedienden, op de dekkleeden zijner paarden, op de rugleuning zijner fauteuils, op zijn zilverwerk, zijn kostbaarheden, ja waar niet al.

De groote Fransche Revolutie, die zoo menig privilegie van den adel deed wegvallen, maakte ook een einde aan de vaak zeer belangrijke en voor de lagere standen zeer drukkende voorrechten aan het recht tot het voeren der verschillende wapens en rangteekenen verbonden. Op het gebied der heraldiek ontstond eene algemeene verwarring. Terwijl sommigen de rechten, waarop zij, welbedacht, meenden niet erg trotsch te mogen zijn, verwaarloosden, werd het onder gegoede burgers mode, dat spelletje ook eens te spelen en velen maakten eigenmachtig zich een wapen, zinspelende op een aangekocht landgoed, op het vak waarmeê zij geld hadden verdiend of op hun eigen naam. Deze wapens, wel eens sprekende wapens genoemd, zijn dikwijls in strijd met de aangenomen regels der heraldiek en geven hierdoor blijk van burgerlijke afkomst.

Keizer Napoleon herstelde de oude rechten van den adel, wat het voeren van titels en wapens betrof en verhief, zoowel in Frankrijk als in de landen waarover hij regeerde, nieuwe families tot den adelstand. Na zijn val en bij het herstel der monarchie werd natuurlijk in elk land, ook in ons Nederland, een Raad van Adel ingesteld, belast met het toezicht op wapens en adelbrieven, onder het opperbestuur van den vorst, die alleen het recht heeft die te bepalen en te geven. Van de vroegere feodale rechten is lang geene sprake meer, terwijl de fantasie- of liefhebberijwapens buiten rekening blijven; maar meer en meer begint men belang te stellen in de heraldiek als geschiedkundige bron en ook het feitelijk gebruik van wapens, welke een tijdlang verdrongen werden door eene zonderlinge voorliefde voor naamcijfers en kronen, neemt weder sterk toe. Dit laatste nu minder als uiting van

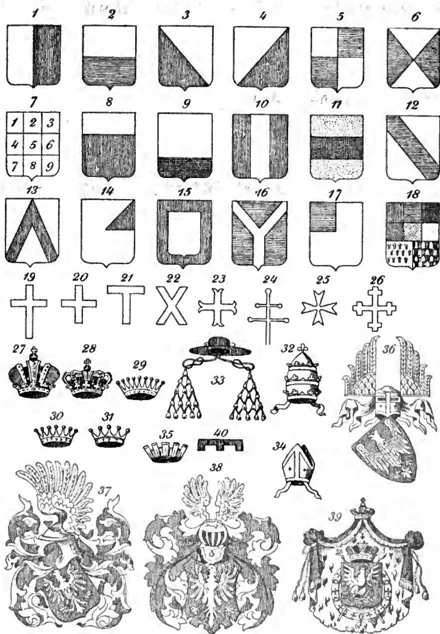
ijdelheid, dan wel van piëteit voor het verleden en van zin voor eene zeer schoone en smaakvolle ornamentiek, wat de heraldiek ook oorspronkelijk is geweest.

Daar het dikwijls gebeurt, dat de vrouwenhand geroepen wordt wapens op verschillende wijzen te borduren, op banieren en andere voorwerpen, zullen eenige regels in dit werkje zeker welkom zijn. Vooraf echter nog een paar algemeene aanwijzingen. De wetten der heraldiek berusten niet op vaste natuurwetten; zij zijn geheel conventioneel en zouden dus evengoed anders kunnen zijn. Het wapen is echter een historisch dokument en daarin ligt zijne waarde. De samenstelling van een wapenschild, de teekens of figuren die daarop voorkomen, de oorspronkelijke zoowel als die later door familie-omstandigheden er bij gevoegd zijn, staan in het nauwste verband met de genealogie van het geslacht, waaraan zij behooren. Aan de figuren mag dus nimmer iets veranderd worden of het wordt een ander wapen. Dit geldt ook voor de kleuren en de aangebrachte versieringen. Wat de vormen, het karakter dier verschillende deelen betreft, ook die moeten zooveel mogelijk blijven in den stijl der tijden, waarin het wapen gegeven werd. Een wapen, gegeven in onze eeuw, *par force* te willen maken in gothischen stijl, is even dwaas als een wapen der oude kruisridders in rococostijl te teekenen. De goede smaak eischt echter eenige vrijheid, terwijl inderdaad de grondvormen in het verloop der eeuwen ook allengs gewijzigd zijn, gelijk alles gewijzigd wordt door den tijd. De *fleur de lis* van de 18de eeuw is niet dezelfde als die van de 14de. De wilde, woedende leeuwen van het feodale tijdperk missen de gratie en de slankheid uit het tijdperk der Renaissance. De zware, statige leeuw met, manen dicht en gekruld als de pruik van den grooten koning, is kenmerkend voor blazoenen geschilderd of gegraveerd onder Lodewijk XIV of Lodewijk XV, schrijft Gourdon de

Genouillac in *l'Art héraldique.* Bij het ontstaan der heraldiek trad het symbolische karakter van het stelsel op den voorgrond; eerst later werd het ornamentale karakter de hoofdzaak. Hoe ouder de voorstelling, hoe eenvoudiger de omgeving van het familieteeken, namelijk de vorm van schild, helm, helmkleeden en andere uitwendige versierselen. Eerst gaandeweg werd van die omgeving meer en meer werk gemaakt, en toen eenmaal de Gothiek was verdrongen door de Renaissance, door eenen stijl, die losheid en bevalligheid toeliet, werd de omgeving ook geheel ornamentaal behandeld en ontstonden die prachtige voorstellingen van wapens, die smaakvolle uitingen van heraldieken kunstzin, welke nog steeds onze bewondering wekken.

Fig. 36, 37, 38 en 39 op bijgaande wapenplaat, zijn hetzelfde wapen, van keel met adelaar van zilver, zooals het in oud-gothische- en nieuw-gothische-, in renaissance of in latere tijden zou gegeven zijn. In fig. 37, nieuw-gothisch, is naar verhouding van het schild de helm met zijn vlucht het grootst, in fig. 38 het kleinst. In fig. 39 is het schild omhangen met de orde van het gulden vlies en keizerlijk gekroond. Het oudste (fig. 36) is nagenoeg gekopiëerd naar Hildebrandt. Uit eene vergelijking dezer vier wapens blijkt, dat in de oud-gothische periode het wapen als het ware een trophée voorstelde van de werkelijke wapentuigen des ridders, terwijl het in de volgende perioden dat karakter trapsgewijze verloor, en al meer en meer een dekoratie werd.

Een gevaar blijft het, dat daar, waar de ornamentiek op den voorgrond treedt, de symboliek daaronder zal gaan lijden en de stukken meer en meer natuurgetrouwe afbeeldingen zullen worden. Het is echter ook waar, dat het oud-Gothische wapen van de 13de eeuw met zijne stijve, zware vormen slecht past in eene ornamentiek van geheel ander karakter en de kunstenaar kan somwijlen wel genoodzaakt zijn iets


1
2
3
4
5
6
7
1 2 3
4 5 6
7 8 9
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
32
36
33
30
31
35
40
34
37
38
39

van schoolsche geleerdheid aan de algemeene harmonie ten offer te brengen; slechts zij hij er op bedacht aan de samenstelling en aan de kleuren niets te veranderen. Dat de figuren, dieren, planten enz. en ook de sieraden steeds gestyleerd moeten zijn en alle zoogenaamde natuurlijkheid moet worden vermeden, is reeds vroeger gezegd Wanneer men zich allereerst veroorlooft eenen leeuw blauw, rood, zwart of goud van kleur te maken en te stellen in de meest onmogelijke standen, wanneer men hem willekeurig twee staarten durft geven en eenen adelaar met twee koppen begiftigt, zou het dwaze wansmaak zijn die onnatuurlijke dieren natuurlijk of realistisch te willen teekenen.

Gaan wij thans over tot eene nadere bespreking van de samenstellende deelen van een wapen: *A. het schild B. de versierselen.*

A. HET SCHILD.

In elk wapen is het schild de hoofdzaak; het enkele schild is reeds het wapen. Het oud-gothische schild of veld, *écusson*, heeft den driehoekigen vorm van het werkelijke schild des ridders, *bouclier*, bewaard: de bovenlijn recht, de twee zijlijnen gebogen. Het staat schuin of hellend en is zooveel mogelijk gevuld met het figuur, dat er op voorkomt. De meeste wapens uit dien tijd zijn eenvoudig; zij behooren tot de 13de en 14de eeuw.

In de tweede helft van de 15de eeuw kreeg het nog steeds hellend geplaatste schild eenen vierkanten vorm met van onderen afgeronde hoeken en eene uitstekende punt in het midden. Dit is het nieuw-gothische schild. De prachtige wapens, door Albrecht Dürer geteekend (1471—1528), behooren tot de zoogenaamde overgangsperiode tusschen de nieuw-gothische ornamentiek en die der Renaissance.

Omstreeks 1520 begint het tijdvak der Renaissance. Het schild staat rechtop en wordt zoowel als de overige deelen meer versierd. Gebogen uitsnijdingen en krulvormen vervangen den strengen omtrek (renschild). Toch blijft het heraldische karakter bestaan tot omstreeks 1700; later gaat het verloren. De fantasieschilden, die dan te voorschijn komen, zijn tot na te volgen voorbeelden minder geschikt. Voor het schild is de beste proportie 7 deelen breedte tegen 8 deelen hoogte. Het meest geschikte schild voor heraldiek gebruik, vooral met het oog op ingewikkelde, samengestelde wapens, is het nieuw-gothische, vierhoekige schild, waarvan de onderzijde bestaat uit twee slangvormige lijnen, die in het midden in eene punt samenkomen.

De oudste en oorspronkelijke wapens zijn meestal eenvoudig. Wanneer door reeds genoemde omstandigheden, aanhuwelijking, erfenis of oorlog, meerdere wapens tot één wapenschild vereenigd worden, wordt het schild op de volgende wijzen verdeeld. Door eene vertikale lijn in het midden, *en pal*, gedeeld (fig. 1), door eene horizontale doorsneden, *coupé* (fig. 2), door eene diagonaal van rechts naar links geschuind, *tranché* (fig. 3), door eene diagonaal van links naar rechts geschuind, *taillé* (fig. 4), door twee middellijnen, die elkaar in het midden rechthoekig snijden, gequarteleerd, *écartelé* (fig. 5), ten laatste door twee diagonalen schuin gequarteleerd, *en sautoir* (fig. 6). Als het noodig is, wordt het schild gesplitst in nog meer deelen, die elkander in waarde aldus volgen. In negen gelijke deelen of kwartieren verdeeld zijnde, is het middelvak, *le centre*, de eereplaats, voor het oorspronkelijke wapen bestemd. De drie bovenvakken vormen het hoofd, *le chef*, de drie onderste de punt, *la pointe*. De negen vakken worden aldus aangeduid (fig. 7): 1. het hoofd rechts, *chef dextre*, 2. midden van het hoofd, *chef de milieu*, 3. hoofd links, *chef sénestre*, 4. rechter flank, *flanc dextre*, 5. het mid-

den, *centre*, 6. linker flank, *flanc sénestre*, 7. rechter kanton, *pointe dextre*, 8. de punt, *la pointe*, 9. linker kanton, *pointe sénestre*.

Een hartschild is een wapenschild, dat niet tusschen de andere kwartieren, maar als het ware op het schild geplaatst wordt. Een enkel hartschild wordt op het middelpunt geplaatst, twee of drie boven elkaar. Zij moeten altijd klein zijn om de figuren, die er onder liggen, zoo min mogelijk te bedekken.

Het geheele schild of de deelen daarvan worden beladen met heraldieke stukken of wapenfiguren. De heraldieke stukken zijn: het schildhoofd, *le chef*, dit beslaat het bovenste derde deel (fig. 8); de schildvoet, *la pointe*, zijnde het onderste derde deel (fig. 9). De paal, *le pal*, is eene staande balk (fig. 10), de faas, *la fasce*, is een dwarsbalk in het midden (fig. 11), de band, *bande*, is schuin van rechts naar links (fig. 12), de baar, *barre*, is hetzelfde van links naar rechts. De keper, *chevron*, vormt een winkelhaak, de hoek naar boven (fig. 13). Het kruis, *croix*, komt in verschillende soorten voor; naar de nationaliteit der dragers zijn bepaalde kruisvormen en kruisen van bepaald *émail* benoemd. De voornaamste zijn: het Latijnsche kruis, een verkort kruis met langen onderarm (fig. 19); het Grieksche kruis, wit op een veld van azuur (fig. 20); het verkorte kruis van St. Antonius (fig. 21); het Schotsche kruis of kruis van St. Andries, een wit schuin kruis op een blauw veld (fig. 22); het ankerkruis (fig. 23); het patriarchale of Lorrijnsche kruis, het kruis der voormalige tempeliers, zijnde een Latijnsch met tweeden verkorten dwarsarm (fig. 24); het Malthezer kruis, ook dat der Johanniter of Hospitaalridders, zijnde een breed uitloopend zilveren kruis op keel met acht punten (fig. 25); het kruis der edelen, die in de middeleeuwen bedevaarten naar de heilige stad deden (fig. 26), enz. enz.

De geer, *giron*, is een driehoek uit het middelpunt onverschillig naar welke zijde gekeerd, echter altijd zoo, dat een der driehoekszijden rechthoekig op de zijde van het schild staat en de andere eene halve diagonaal is (fig. 14).

Het boordsel, *bordure*, is een band langs den omtrek van het schild (fig. 15); de zoom, *l'orle*, is een smal boordsel.

De gaffel, *l'airle*, heeft den vorm van een Y (fig. 16).

Het vrije kwartier, *franc quartier*, is het eerste vierde deel van het schild (fig. 17).

Dit zijn wel niet alle maar toch de voornaamste heraldieke stukken. De figuren zijn afbeeldingen van menschen, dieren, planten, of van gedeelten daarvan. Verder van kasteelen, schepen, kleeren, werktuigen; van zon, maan en sterren en van een eindeloos aantal andere voorwerpen. De meest voorkomende dieren zijn leeuwen, adelaars en panters of luipaarden. De gewapende leeuw heeft tanden en nagels, hij kan gekroond zijn. Naar zijnen stand is hij klimmend of stappend; zonder staart is hij gehoond. De adelaar kan twee koppen hebben en uitgespreide vleugelen, *éployé*. Kasteelen zijn gekanteeld of getinneerd, de vensters getralied. Men heeft opgetuigde en onttakelde schepen, gestengelde, gebladerde en geknopte planten. De maan wordt altijd als wassende afgebeeld. Al die figuren moeten steeds kantig en in den heraldieken stijl van den tijd zijn. De oudste zijn stijf en minder sierlijk van vorm dan die der Renaissance; lamme, ronde, realistische vormen moeten altijd vermeden worden. Een juiste beschrijving der heraldieke vormen is onmogelijk te geven. Men moet die zien en bestudeeren. Bij het afbeelden van een wapen moet men wel in het oog houden, dat het schild een plat vlak is, zonder voor- of achtergrond en geen tooneel met coulissen.

Het schild eener adellijke dochter wordt wel eens ruitvormig, *losange*, dat eener gehuwde vrouw ovaalvormig ge-

maakt; dit is echter geene bepaalde wet. Een alliancewapen bestaat uit twee schilden, dat van den man en dat der vrouw [1]), beiden hellend, van boven naar elkander toe en wel zoo, dat het eerste schild dat der vrouw van boven even bedekt. Van vorstelijke personen is het door de kroon des mans gedekt. In de oude wapens is het schild van de vrouw geen ovaal, maar gelijk aan dat van den man en die gewone vorm is om de meerdere ruimten te verkiezen, vooral wanneer het schild der vrouw met veel figuren is beladen; dat schild is dan in twee deelen verdeeld, rechts het wapen van den man, links dat van de familie der vrouw.

Fig. 40 geeft het teeken, dat de oudste zoon op het schild zijns vaders plaatste, meestal op het bovendeel, dwars over de figuren heen. Zoodra de oudste zoon het hoofd der familie geworden was, werd dat teeken, barensteel genoemd, weder weggenomen.

Een jongere tak werd aangewezen door een zeer smal streepje, loopende over de figuren, diagonaalsgewijze van rechts naar links, gelijk de band in fig. 12, maar veel smaller.

Diezelfde smalle streep van links naar rechts, duidt den bastaard aan. Deze streepen, breuken genaamd, werden in latere tijden ingekort, zoodat er slechts een stukje in het midden overbleef.

Gelijk alle figuren, die niet tot het wapen behooren, maar op het schild geplaatst worden, zijn die teekens niet onderworpen aan de volgende wetten van kleur en metaal, zij kunnen dat ook niet zijn, daar zij over schild en figuren heengaan.

De heraldieke kleuren, in de taal der heraldiek *émail* genaamd, met welk woord dan tevens de metalen zijn ge-

[1]) Die twee schilden vormen met elkaar één wapen en wel dat der vrouw.

meend, zijn volle, sprekende kleuren, vlak, met niets meer dan eenen donkeren omtrek, om de teekening te doen uitkomen. Immers alleen zulke kleuren zijn reeds op een grooten afstand zichtbaar. Niet alleen moest men in het gevecht de kleuren der gewapenden kunnen onderscheiden; ook de torenwachter op den uitkijk moest zijnen heer bijtijds kunnen melden, wat de op het slot toerijdenden *in hun schild voerden*, teneinde vriend van vijand te onderkennen. Kleuren, tinten, waarbij twijfel kan bestaan, zijn dus ongeschikt. De natuurlijke kleur is niet heraldiek; wapens zijn geene schilderijen doch teekens. In de Renaissance-wapens wordt iets meer schaduw aangebracht. Men heeft vier kleuren: rood of keel, *gueule*, blauw of lazuur, *azur*, zwart of sabel, *sable*, en groen of sinopel, *sinople*. Verder twee metalen, geel of goud, *or*, wit of zilver, *argent*; ten laatste twee voeringen, *fourrures*, zijnde hermelijn, *hermine*, en vaar, *vair*. De meest bekende voering is het hermelijn, een kostbaar pelswerk, vervaardigd van de huid der hermelijndieren, dat voorheen en ook thans nog gebruikt wordt voor de voering der vorstelijke staatsiekleederen. Het hermelijndier is eene soort van rat of wezel, zoo groot als eene flinke rat, die in Klein-Azië, in geheel Europa en met name ook in ons land voorkomt. Des zomers zijn deze dieren, die zeer schuw zijn, bruin; des winters schitterend wit. Zij moeten dan ook in den winter gevangen worden. Het uiterste puntje van de staart blijft zwart en daar vroeger de staarten aan de huiden gelaten werden, verkreeg het geheel der samengevoegde vellen het aanzien alsof er zwarte vlekjes op gezaaid waren. Later sneed men de staarten af, doch bracht kleine stukjes vacht van zwarte lammeren op het wit om de helderheid daarvan nog beter te doen uitkomen. Minder kostbaar pelswerk, de kleeding van den lageren adel, heet in de taal der heraldiek vaar.

Een vaste hoofdregel is, dat een metaal steeds op eene kleur moet komen en omgekeerd; dus nimmer kleur op kleur, evenmin metaal op metaal; b.v. een veld van keel mag niet beladen worden met eene figuur van sabel of lazuur, maar wel van goud of zilver; evenzoo mag op een veld van goud geene figuur van zilver geplaatst worden enz. Wanneer het wapen niet in kleuren wordt afgebeeld, wordt het keel door staande, lazuur door horizontale, sinopel door schuine lijntjes van rechts naar links van het schild aangeduid. Staande en liggende over elkander zijn voor sabel. Stippen zijn voor goud, en een vlak veld zonder iets is zilver. Regelmatig geplaatste figuurtjes, bestaande uit drie stippen met een staartje van een of drie lijntjes, verbeelden hermelijn, terwijl het vaar wordt aangeduid door klokvormige naast elkander geplaatste figuren, zilveren en blauwe om en om, gelijk aan elkander gevoegde stukjes bont. In fig. 18 zijn die kleuren, metalen en voeringen achtereenvolgend aangegeven.

Goud en zilver wordt nu zelden door metallisch goud en zilver wedergegeven; doch gewoonlijk door geel en wit.

B. DE VERSIERSELEN.

De versierselen, die het schild omgeven, en daarmede te samen het wapen vormen, dienen gewoonlijk om de waardigheden, het ambt en den rang van den bezitter aan te duiden. Zij bestaan voornamelijk uit den helm, het helmteeken, de kroon, het dekkleed, den mantel, de schildhouders, de ordeketenen en het devies.

Op het schild werd sinds de 12de eeuw de helm des ridders geplaatst: in oud-gothischen tijd de zware pot- of kuiphelm, in lateren tijd de gesloten of steekhelm, nog later de tornooi- of traliehelm (zie op de plaat fig. 36, fig. 37 en fig. 38).

Naar den stijl van het wapen en de omgeving kieze men

voor de 13de en 14de eeuwen den pothelm, voor de 15de en 16de den gesloten helm. Tornooihelmen kunnen niet vóór het jaar 1420 voorkomen. De helm behoort bij een schild. Veel meer dan het platte schildvlak, waarop de familieteekenen worden aangebracht, duidt de helm aan, dat het wapen toebehoort aan een geslacht, dat in den strijd die teekens verdiend heeft, aan een geslacht, welks voorouders gerechtigd waren de wapenen te voeren ter verdediging van vorst en land. Niet alleen de adel, ieder vrij man bezat dat recht.

Op een driehoekig schild past een pothelm; op renschilden en Renaissance-schilden een gesloten helm; op vierkante schilden een tornooihelm. Terwijl de kuiphelm altijd *en face* staat, kunnen de steekhelm en de traliehelm ook *en profil* zijn (fig. 37). De helm volgt de beweging van het schild. Staat het schild rechtstandig dan rust de helm op het midden van den bovenrand, waarop hij met zijnen onderrand steunt. Helt het schild, dan rust de helm op den bovenhoek. Die stand is geheel willekeurig en duidt geenerlei rang aan.

Enkele schilden dragen meer dan één helm. Twee helmen moeten elkander aanzien. Van drie helmen is de middelste *en face*, de twee andere zien hem aan, en bij een vijftal blijft de middelste *en face* en de vier andere zien hem evenzeer aan. De twee, die op de hoeken staan, kijken dus hun buurman in den nek. Van den traliehelm is de onderrand met goud omboord; de tralies kunnen verguld zijn, een goud koordje om den hals staat goed. Aan kuip- en steekhelmen mag nimmer eenig verguldsel worden aangebracht. Alleen de helm van den souverein is van goud, geheel open, zonder staven of vizier. Gouden helmen staan op schilden van nietsouvereinen aanmatigend.

De kuiphelm wordt versierd met een fladderend dekkleed, desverkiezende ook met een aan weerszijden op de hoogte der oogspleet aangebracht helmteeken, eene vlucht (fig. 36).

9

Het helmteeken wordt meer boven op den helm geplaatst en het dekkleed uitgesneden tot krullende bladvormige stukken, die zich om den helm verheffen en ook het schild omgeven. Deze uitgesneden dekkleeden hebben gewoonlijk de kleur van schild of veld en vertoonen daar, waar door het omkrullen de binnenzijde van het kleed gezien wordt, eene andere kleur en wel meestal die van de voornaamste wapenfiguur.

De traliehelm der Renaissance (fig. 38), naar verhouding de kleinste, is soms versierd met eene kroon, zijnde een band met drie *fleurons* en twee parels. Deze is geen rang- maar de helmkroon, waaruit het helmteeken zich verheft. De uitgesneden krullende dekkleeden ontwikkelen zich meer tot een sierlijke ornamentiek.

Voor helmkleeden gebruike men nooit metallisch goud of zilver, evenmin voor den wrong, het kussentje, dat op den helmtop werd gelegd om op het hoofd nederkomende slagen te breken.

De helm is het teeken der ridderschap, maar geeft den rang niet aan. Na het verval van de eigelijke ridderschap zijn de helmen vervangen door de rangkronen; deze behooren dus tot de latere tijden en worden niet op den helm maar wel in zijne plaats gezet. Toch is de kroon reeds in overoude tijden een teeken van gezag geweest en de oudste volken zelfs tooiden de hoofden hunner aanvoerders of vorsten met eenen haarband van edel metaal. Oorspronkelijk was deze slechts een eenvoudige gladde ring om het voorhoofd, en werd eerst later vervangen door eenen band, waarop verhoogingen in den vorm van punten of bladeren werden aangebracht. In de heraldiek komt de kroon in den aanvang dan ook alleen voor bij regeerende vorstenhuizen. Later, toen ook de adel de kronen als open haarband begon te voeren en daarvan met name in Nederland en in Frankrijk

ontzettend veel misbruik werd gemaakt, werd de kroon der souvereinen *gesloten*. Dit *sluiten* geschiedde door in den haarband eene kap of muts te bevestigen en door meer of minder gebogen diademen over den band te plaatsen in de richting der middellijn.

Men verdeelt de kronen in: pauselijke kroon, keizerskronen, koningskronen, vorstenhoeden en kronen voor den adel. De keizerskroon is een band met *fleurons* en paarlen versierd, waarboven de kroon in den vorm van eene muts zich verheft met twee insnijdingen en eenen band in het midden, dragende den rijksappel met het kruis. De twee zijstukken zijn blauw. De band om het hoofd en de middelband van goud met paarlen en edelgesteenten versierd. Ook de rijksappel is blauw met eenen dwarsring en eenen halven ring naar boven van goud, evenals het kruis. Door de insnijdingen is de roode binnenmuts even zichtbaar (fig. 27).

De koningskroon is eerstens een band gelijk die van de keizerskroon. Acht banden, waarvan vijf zichtbaar, verheffen zich achter de *fleurons* omhoog en verbinden zich in het midden, dragende den rijksappel en het kruis. Alles behalve de blauwe appel is van goud, met paarlen en edelgesteenten bezet. Tusschen de banden is de roode binnenmuts zichtbaar (fig. 28).

Alle andere kronen zijn van goud met paarlen versierd. De gravenkroon heeft zestien paarlen boven den band, waarvan dus negen zichtbaar zijn (fig. 29); de baronnenkroon heeft twaalf paarlen, waarvan zeven gezien worden (fig. 30) en de ridderkroon (jonkheer) telt acht paarlen, waarvan vijf gezien worden (fig. 31). De hertogskronen komen bij den Nederlandschen adel niet voor; zij zijn van *fleurons* en paarlen voorzien. De pauselijke kroon of tiara is eene hooge spitse muts, voorzien van drie boven elkaar geplaatste kronen met *fleurons* en paarlen versierd (fig. 32). Boven het wapen van

den kardinaal plaatst men den lagen breedgeranden purperen hoed met afhangende gestrengelde koorden en vijftien kwasten fig. 33). Het bisschoppelijk wapenschild draagt eenen dergelijken hoed, groen van kleur, met minder lange koorden en slechts tien kwasten of den bisschoppelijken mijter (fig. 34).

Het schild van een land is gekroond met de kroon van zijn vorst. Een stadswapen draagt eene burchtkroon, zijnde drie vierkante torens verbonden door eenen muur (fig. 35). Het wapen van Amsterdam maakt eene uitzondering en draagt de keizerskroon, door Maximiliaan aan deze stad geschonken. De burgerkroon is een krans van eiken- of laurierbladen.

Schildhouders behooren ook tot de wapens der latere tijden; zij worden geplaatst aan weerszijden van het schild. Het zijn twee menschenbeelden of twee dieren. De schildhouders van het Nederlandsche wapen zijn twee staande leeuwen, die het wapen met de voorpooten vasthouden. Zij zijn koninklijk gekroond. Het wapen van Engeland heeft eenen leeuw en eenen eenhoorn, *licorne*, tot schildhouders. Schildhouders en schild rusten op een console, arabeske of lint, *banderolle*. Op een lint wordt een zinsprenk, *devise*, geplaatst, zooals het «Je maintiendrai» van ons wapen en het «Dieu et mon droit» der Engelschen. Bij wapens uit de Gothische tijden komen de deviezen niet voor, hoewel de ridders dier dagen elk het hunne hadden. De meesten dier spreuken waren zeer hoogdravend, zooals het «Dieu le volt» van Godfried van Bouillon, het «Je l'ay emprins» van Karel den Stoute, het «Qui vouldra» van Philips den Schoone, enz.; andere daarentegen meer galant, als «Pour elle», — «Madame est mon tout».

Van latere tijden zijn ook de hermelijnen mantels, die wel eens als draperiën achter een geheel wapen geplaatst worden. Zij worden van boven in het midden en aan de twee hoeken door koorden opgenomen; daar het meestal rijks- of vorsten-wapens zijn, die aldus worden versierd, ziet men ge-

woonlijk een keizers- of koningskroon ook op den bovenrand des mantels, natuurlijk in het midden. Van boven en aan de zijden daar, waar door het plooien en drapeeren de buitenzijde te zien komt, is de mantel rood of purper van kleur. Deze wapenmantels komen het eerst voor op het einde der zeventiende eeuw.

Deze mantels moeten beschouwd worden als eene bijgebrachte decoratie; zij behooren ook tot die tijden, toen de adellijke wapens, evenals de titels, hun oorspronkelijk karakter verloren hadden. Het wapen was niet meer de afbeelding van het oor'ogstuig der vroede ridders, maar eene decoratie geworden. Het schild werd dan sierlijk omhangen met een ordeketen, waaraan ook het kruis of het teeken der orde hangt. De oudste is de keten van het gulden vlies, samengesteld uit vuurslagen en vuursteenen, het teeken is het gulden vlies, of de vacht van een schaap. Gesticht door Philips den Goede, werd die orde onder de regeering van Karel V het eigendom van Spanje en van het Duitsche rijk en versiert thans nog het wapen van Spanje en dat van Oostenrijk. In navolging daarvan werd het in de twee laatste eeuwen gewoonte de schilden met andere ordeketens en linten te versieren; zoo vindt men in onze dagen verschillende wapens, waarvan het schild met het lint en het kruis van den Nederlandschen leeuw omhangen is.

Ten laatste worden ook wel eens, al naar het te pas komt, achter het schild een paar kleine banieren, een scepter, een staf van patriarch of bisschop geplaatst. De stokken daarvan kruisen zich als diagonalen achter het schild en komen onder en boven het schild te voorschijn.

Hiermede sluiten wij ook dit artikel over de heraldiek, dat zeker uitgebreider kon zijn als de ruimte het toeliet. Bijna onmogelijk is het de heraldische vormen volkomen te beschrijven, men moet die uit boeken, maar vooral door af-

beeldingen leeren kennen. Plaatwerken zijn er tegenwoordig genoeg. Zeer aan te bevelen is het werk van den Hollandschen zeeofficier J. H. Junius, *de Heraldiek*. Het bevat een paar honderd duidelijke en zeer goed geteekende figuren tusschen den tekst gedrukt.

XIII.

TEEKENEN.

en laatste nog eene raadgeving, geldende voor iedereen en voor altijd, eene raadgeving, die wel de allereerste had mogen zijn:

Leert teekenen.

Laat de jongelieden leeren teekenen. Niet allen, lang niet allen, die het leeren, zullen het zoo ver brengen, dat zij patronen ontwerpen. Slechts eenige bevoorrechten komen tot den hoogsten trap, maar ook voor de meisjes, die het nimmer verder zullen brengen dan namaken en copieeren, is het teekenen hoogst nuttig. Zij, die teekenen geleerd hebben, zullen met meer begrip hunne modellen nawerken en hun meer ontwikkelde smaak zal uit den door fabriek en handel aangeboden voorraad eene oordeelkundige keuze weten te doen. Wie leert teekenen, leert goed, bepaald zien; hij leert de voorwerpen beter, nauwkeuriger beschouwen, hunnen omvang, hunne plaatsing, lengte, breedte, hoogte, dikte met juistheid opmerken. Hij leert ze onderling vergelijken en verkrijgt vaardigheid om ze door lijnen, strepen, punten af te beelden. Daardoor verkrijgt hij ook zeer nuttige voorstellingen en begrippen, die in vele zijner levensbetrekkingen te pas komen en dikwijls voordeelig, ja zelfs onontbeerlijk zijn.

Wat moet men teekenen en welk leerplan moet voor meisjes, die de fraaie handwerken tot vak kiezen, gevolgd worden?

Op de eerste vraag is het antwoord zeer eenvoudig. Teeken alles na en vooral teeken naar de natuur. Misschien zal men dezen raad vreemd vinden en niet passende bij onzen algemeenen afkeer van naturalisme. Toch bestaat hier niet de minste tegenstrijdigheid. Alle stijlvormen en regelen zijn op natuurvormen gebaseerd en ook aan natuurwetten onderworpen. Buiten de natuur en hare wetten bestaat alleen stijve conventie of onzinnige fantasie.

Alleen zij, die de natuur hebben bestudeerd, zijn van hare waarde doordrongen; ook zij alleen zullen begrijpen, dat eene plant, een dier en elk ander schepsel een eigen IK is, met een aangewezen doel en geplaatst te midden eener omgeving, waarmee het in verband staat. Wanneer men nu aan eene plant de individualiteit ontneemt en haar verplaatst om ze tot versiering van iets anders te doen dienen, dan moet men haar ook niet voorstellen, zooals zij zich te midden der levende omgeving beweegt, maar tot eenvoudige grondvormen terugbrengen, passende bij dat doel en die nieuwe omgeving, die er dan aan gegeven wordt.

Ook zij alleen, die de natuur in hare grootheid hebben bestudeerd, zullen begrijpen, dat de vreemde en grillige détails, welke de realisten najagen, in de groote natuur niets meer zijn dan uitzonderingen, terwijl de nabootsing ze meestal tot zaken van werkelijke waarde verheft, geheel in strijd met de groote doorgaande regels en wetten der natuur.

Teekenen naar de natuur moet dus de eerste en algemeene studie zijn, waaraan eene tweede, het bestudeeren van de ornamentiek, moet worden verbonden.

Het zal wel niet noodig zijn, te zeggen, dat, hoewel de kennis van geheel het ornamentvlak en van alle stijl-perioden

nuttig is, het vlakke ornament meer speciaal bestudeerd moet worden. Hoewel over het algemeen afkeerig van methode-manie, en uit ondervinding wetende, dat het streng hechten aan ééne methode of één leerplan meer ten voordeele is van de leeraars dan wel van de leerende jeugd, weten wij toch ook, dat een zekere regel van studie onmisbaar is.

Dien regel stellen wij als volgt:

A. De eerste beginselen der meetkunde — de eigenschappen der vlakke figuren.

B. Het copieeren van gestyleerde vormen en ornamenten naar modellen en naar pleister.

C. Compositie.

A. Teekenen van eenvoudige ornamenten, uit geometrische figuren en uit combinatiën van geometrische figuren samengesteld. Quadraten en cirkels zijn natuurlijk de eerste; dan volgen veelhoeken en sterren zoowel in als om cirkels beschreven, zooals de vijfhoek en de vijfpuntige ster, de zeshoeken en de zespuntige ster in eenen cirkel. Diezelfde sterren uit cirkelbogen gevormd, cirkels gecombineerd tot randversiering, cirkelbogen aan elkander verbonden en zich uit elkander ontwikkelende tot grondlijnen voor arabesken. Hierbij moet den leerlingen uitgelegd worden, hoe de ranken en krullen der arabesken in hunne ontwikkeling en omkrullingen onderworpen en gebonden zijn aan geometrische verhoudingen en wetten, en dat anders hunne bochten onsierlijk en gewrongen worden. Gebogen lijnen, die voor het oog aangenaam in elkander overgaan en wier kronkelingen sierlijk en niet gebroken schijnen, staan met elkander zóó in verhouding, dat de opvolgende afwijkingen van de rechte lijn opklimmende en afdalende reeksen vormen, die in getallen zouden kunnen worden uitgedrukt.

In denzelfden geest wijze men op vele sierlijke ornamenten,

wier vlugge vormen geheele vrijheid van conceptie doen veronderstellen en die toch geometrische figuren tot grondslag hebben. Geleidelijk van eenvoudige tot meer ingewikkelde figuren overgaande, is het hoogst nuttig der studeerende jeugd de overtuiging te geven, dat symmetrie, regelmaat en onderlinge verhouding onmisbaar zijn, en dat een ornament niet ontstaan kan uit het bijeenbrengen van willekeurige en onsamenhangende figuren, maar van den beginne af gedacht moet zijn in één of meer hoofdmotieven, die zich ontwikkelen, herhalen of verbinden.

Eene zeer nuttige oefening is het teekenen van regelmatige figuren op geruit papier, naar voorbeelden of volgens eigen conceptie. Dit laatste gaat met alle leerlingen niet even vlug, met de meesten zelfs gaat het in het geheel niet; het is echter altijd goed het te beproeven. Men begint met eenen rand te copieeren en bij dien rand een hoek te ontwerpen, — of een model, dat in eenen cirkel past, te laten wijzigen zoo dat het in een vierkant besloten kan worden, en zoo al voort. Bij deze oefening op ruitjes komt men van zelf tot het maken van Grieksche banden, *Meanders* of *Grecques,* en van patronen voor Holbein-techniek, die, hoewel geheel verschillend van aard en karakter, toch dit gemeen hebben, dat het quadraat hun grondslag is. Dit copieerende en wijzigende komt men van lieverlede verder en men ontwikkelt somwijlen begaafdheden, wier beginsel men niet vermoed had.

B. Na deze eerste afdeeling der studie gaat men over tot het copieeren van gestyleerde vormen en ornamenten naar modellen en naar pleister. De keuze dier modellen is eene zaak van belang en de leeraar moet met kennis en smaak tewerk gaan. De Grieksche zijn door hunne symmetrie en smaakvollen eenvoud de eerste, die men bestudeeren moet. Men moet de jeugd niet met te veel wetenschap overladen;

dat verwart de ideeën en hindert de zelfontwikkeling van den smaak. Wij raden dus zeer aan zich te bepalen bij de studie van de drie meest kenbare stijlen, die voor ons ook de meest bruikbare zijn: den Griekschen, den Gothischen en den Renaissance-stijl. Later kan men verder gaan.

Zeer doelmatig is het, aan te wijzen, hoe dezelfde natuurvormen, volgens die verschillende stijlen tot grondvormen teruggebracht, een geheel ander karakter verkrijgen.

Verder moet ook hiermee zooals bij de vorige afdeeling gehandeld worden, dat is copieeren, wijzigen en toepassen.

C. Eindelijk de laatste afdeeling. Wij veronderstellen, dat de meisjes, die hieraan deelnemen, de behandeling van de naald verstaan en bekend zijn met het technische gedeelte der handwerken. Die derde afdeeling is de compositie.

De leerlingen moeten de ornamenten toepasselijk verteekenen om op deze of gene wijze en voor een aangegeven doel uitgevoerd te worden, en, hebben zij er de gave voor, ook trachten nieuwe patronen te ontwerpen. Zij moeten die teekeningen ook kleuren, zooveel mogelijk de kleuren volgende der stoffen en draden, waarover beschikt kan worden.

Deze methode is, gelooven wij, de beste. Wij herhalen echter, dat de leeraar zelf het meest moet bijbrengen om tot goede resultaten te komen. Het streng toepassen eener methode is nimmer goed; elke leerling moet volgens zijn eigen individualiteit behandeld worden, bij teekenonderwijs nog veel meer dan bij eenig ander vak. Met deze studie moet het teekenen naar de natuur onafgebroken gepaard gaan De leerlingen moeten naar de levende natuur krabbelen, schetsen afwerken naar alles, wat hen omringt, naar alles, wat zij zien. Zij moeten zich niet bepalen bij het minutieus copieeren van een klein bloempje, maar boomen, bosschen, dieren, menschen, stads- en zeegezichten moeten de modellen zijn. Dan zullen zij de natuur in hare grootheid leeren kennen en schoon

vinden en zich vrijmaken van die verderfelijke neiging tot kleingeestigheid en bekrompenheid.

Na het teekenen komt het overbrengen van het patroon op de stof. Hieraan kan niet te veel zorg besteed worden. Hetzij men doorprikt en doorstuift, hetzij men doortrekt, zij, die de teekenpen het best hanteert, zal ook den besten doortrek leveren. Iemand, die niet teekenen kan, zal de vormen zonder begrip weergeven, de lijnen breken, ontsieren en lam maken. Eene allereerste aanbeveling is, zoowel op het patroon als op de stof, eene middellijn te trekken en op die eerste eene tweede lijn zuiver rechthoekig. Die lijnen kunnen op het goed met eenen witten draad geregen worden en dienen om alles recht op zijne plaats te krijgen, hetgeen anders onvermijdelijk mislukt en gewoonlijk te laat bemerkt wordt, wanneer het niet meer te verhelpen is. Deze aanbeveling is van het groote belang. Vervolgens raden wij zeer aan, niet al te veel te vertrouwen op het afscheuren langs den draad. Het is waar, dat de draden bij het weven rechthoekig over eikander gaan; maar de stoffen worden daarna gerekt, gepapt, geverfd, gerold en gevouwen, zoodat er van het rechte en rechthoekige soms weinig overblijft.

Ook is het zeer noodig, hetgeen men in bewerking heeft van tijd tot tijd op eenen afstand te bezien. Wanneer men altijd voorover gebogen op zijn werk zit te turen, ziet men alleen de onderdeelen en verliest het geheel uit het oog. Toch is de welstand, het effect van het geheel de allereerste vereischte voor ieder werk, dat op kunstwaarde en schoonheid aanspraak wil maken.

Eene laatste aanbeveling aan de dames, die door hare positie de handwerken en de werksters moeten, kunnen en willen voorthelpen, en wel ten gunste der weinigen, die de gave der compositie bezitten. Overladen met gedrukte patronen uit alle landen, door handelaars tot eigen profijt hier in-

gevoerd, wordt het onmetelijke verschil in waarde meestal niet erkend en het zelf ontworpen patroon ter nauwernood iets beter gehonoreerd dan het gedrukte. Dat is het dooden van den geest, de vernieling van allen natuurlijken aanleg.

Honderden vrouwen kunnen netjes en keurig borduren, honderden menschen kunnen namaken wat slechts één enkele kon scheppen, de hand kan dagen achtereen onafgebroken arbeiden, de geest slechts uren; die uren hebben jaren studie gekost.

Mocht deze herinnering genoeg zijn om te doen begrijpen, dat zij, die de waarde van een nieuw ontwerp afmeten naar den prijs van gedrukte en reeds herdrukte patronen, niet alleen eene onbillijkheid begaan, maar alle ontwikkeling en vooruitgang tegenwerken.

Even ontmoedigd, zelfs doodend, is het steeds hoog ophemelen van al wat in het buitenland wordt gedaan, en het afkeurend neerzien op het werk onzer jonge lieden. Oordeelkundigen doen dat niet, maar het getal der oordeelvellende is veel grooter dan dat der oordeelkundige menschen. Onze jonge lieden hebben niet minder begaafdheden dan die in andere landen. Onverdienden lof toezwaaien is geheel verkeerd en dient alleen om de waanwijsheid, die tegenwoordig bij de jeugd zeer spoedig ontwikkelt, nog meer voedsel te geven, en het voorhouden van het vele schoone, dat onze naburen voortbrengen, is zeker nuttig en goed. Doch ontmoedigend is het voor jonge lieden, die reeds iets weten en iets kunnen, steeds te worden gewezen naar vreemde werken als naar onbereikbare modellen, vooral wanneer, zooals dikwijls gebeurt, die modellen geene andere verdienste hebben dan voor veel geld uit verre landen te zijn meegebracht en waarschijnlijk zouden worden afgekeurd, indien zij hier waren gemaakt.

XIV.

BOEKEN, BIBLIOTHEKEN, MUSEA.



ij het teekenen voege men eene tweede studie; beter gezegd, men studeere nog op eene andere wijze — en wel door lezen, zien en bezien. Die wijze van studeeren is niet vermoeiend en ook niet onaangenaam.

Doch sinds de laatste jaren zijn de publicaties op ons gebied zoo overweldigend vele, dat eenige aanwijzingen tot recht gebruik daarvan allicht niet onwelkom zullen zijn.

Vóór alles zij daarom de aandacht onzer lezeressen gevestigt op de litteratuur over stijl- en ornamentleer en over Kunstgeschiedenis, en dit te meer omdat steeds eene ruime plaats wordt gegund aan de textiele kunst, wier producten, borduursels en weefsels, voor handel en bedrijf nog altijd van groote beteekenis zijn. Handleidingen voor de beoefening der fraaie handwerken hebben daarentegen vaak het groote gebrek, dat zij zich bepalen tot technische bijzonderheden met voorbijzien van den innigen samenhang van het Kunstnaaldwerk met andere takken der Kunst-industrie. Wie dezen schoonen kunstvorm met eenigen ernst wil behandelen, zal daarom zeker niet verzuimen geregeld kennis te blijven nemen van de rijke literatuur, die in de laatste jaren zich vormt over Kunstnijverheid in het algemeen; hare geoefendheid

van smaak, haar rijkdom aan eigen denkbeelden, hare helderheid van oordeel en veelzijdigheid van ontwikkeling zal er bij winnen, zoo zij deze als uitgangspunt neemt en eerst dan overgaat tot de eigenlijke vak-litteratuur van het Kunstnaaldwerk zelf.

Als encyclopaedie welhaast, met het oog op de vele nog onbekende namen en uitdrukkingen, die zij bij hare lectuur zullen ontmoeten (ieder vak, ook dat der stijl- en ornamentleer. heeft zijne eigene taal), zij althans aan eerstbeginnenden aangeraden zich aan te schaffen het boekje van Dr. Bruno Bucher, *De Kunstnijverheid*, *Hand- en Studieboekje*, indertijd ten onzent ingeleid door eene Hollandsche bewerking van de hand van den Heer J. R. de Krijff, die zich als directeur van de Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam ook voor de bevordering van den bloei van het Kunstnaaldwerk bijzonder verdienstelijk heeft gemaakt. Thans bestaat van dit werkje een derde druk, bezorgd door den Heer J. W. Berden, den tegenwoordigen directeur der Rijksschool voor Kunstnijverheid; deze liet den inhoud nagenoeg ongewijzigd; maar verrijkte dien met tal van goed gekozen illustraties. Het aantal afbeeldingen binnen den tekst werd verdubbeld en een negental afbeeldingen buiten den tekst, waaronder eenige gekleurde, er aan toegevoegd. Het hoofdstuk over de textiele kunst is thans ook geïllustreerd; voor de beoefenaarsters der fraaie handwerken heeft dit hoofdstuk groote waarde om de uitvoerige uitéénzetting van de samenstelling der weefsels, terwijl het geheele boekje vooral van aanbelang is om de wijze, waarop het doet uitkomen den samenhang van het Kunstnaaldwerk met de andere takken van Kunstnijverheid, om de hulp, die het verleent bij het bezichtigen van musea en tentoonstellingen (wat eigenlijk ook zijn hoofddoel is) en om de antwoorden, die het geeft, op tal van vragen, die het aanschouwen van een kunstvoorwerp bij den belang-

stellenden leek doet oprijzen. De prijs van *f* 1.50 is voor wat hier wordt geboden zeer laag te noemen. Ook geven de illustraties van den laatsten druk aan haar, die moeilijk in het bezit van plaatwerken kunnen komen, als het ware een uitgangspunt voor eene eigene kleine verzameling, die zij zich zouden kunnen samenstellen met uitknipsels uit prospectussen en catalogi, met reclameplaten, prentbriefkaarten en wat al niet. Vervolgens neme men ter hand bijv. F. Kanitz, *Handleiding tot de Ornamentleer* (vrij bewerkt naar den Hoogduitschen *Katechismus der Ornamentik*) of H. Mayeux *la Composition décorative*, M. Bayet, *Précis de l'histoire de l'Art* (beide werken behoorende tot de uitgaven van *La Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*), Adolf Göller, *Zur Aesthetik der Architectur* e. a. m. Eerst na deze voorbereiding zal men met vrucht gebruik kunnen maken van de groote standaardwerken als: Otto Semper, *der Stil*, Eugène Grasset, *Méthode oramentale*, Owen Jones, *the Grammar of Ornament*, Racinet, *l'Ornement polychrome* met hunnen uiterst belangrijken tekst, waaraan de beide laatstgenoemde nog ter illustratie toevoegen eene rijke verzameling ornamentvormen in prachtigen kleurendruk, ontleend aan alle landen, tijden en kunststijlen. Deze werken behandelen meer bepaaldelijk de wetten en regels der versieringskunst; voor eigenlijke kunstgeschiedenis verwijzen wij naar de prachtwerken van Alwin Schulze, *Kunstgeschichte*, Jules Labarte, *Histoire des Arts Industriels au Moyen-Age*, Lacroix, *Les Arts au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*, Müntz, *la Renaissance en Italie et en France*, en verder naar de minder kostbare maar daarom voor velen ook meer bereikbare uitgaven van de reeds genoemde *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* als: E. Corroyer, *l'architecture Romane*, *l'architecture Gothique*, M. Paléologue, *l'Art Chinois*, M. L. Gonse, *l'Art Japonais*, etc. etc.

Heeft men zich aldus een overzicht van het geheel eigen

gemaakt, dan eerst wende men zich tot de détail-litteratuur, tot de meer actueele geschriften over de toepassing van dit alles op onze tegenwoordige Kunstnijverheid. Maar op dit gebied is de massa zóó groot, elke dag bijna brengt iets nieuws, dat ik slechts hier en daar eene greep zal doen. Allereerst noem ik dan de fraaie studies van J. von Falke, die wel niet fonkelnieuw meer zijn, maar toch nog altijd van groot belang, als daar zijn: *Die Aesthetik des Kunstgewerbes*, *die Geschichte des Geschmacks im Mittelalter*, *die Kunst im Hause;* vervolgens, wat wel de meest actueele beteekenis heeft, wat er geschreven wordt door de tegenwoordige Engelsche toongevers: Walter Crane, *the Bases of Design*, *the Claims of decorative Art* (waarvan eene Hollandsche bewerking verscheen onder den titel *Kunst en Samenleving*), Frank C. Jackson, *Lessons on decorative Design* en het vervolg daarop, *Theory and practice of Design*, welk laatste werk vooral aanbeveling verdient om wat er in wordt gezegd over het gebruik van plantmotieven; Lewis Day, *Text books of ornamental design*, *Nature in Ornament*, *Every day Art*, *or short lessons on the Arts not fine*, een boek, dat door Vosmaers hand voor Holland bewerkt werd onder den titel: *De Kunst in het dagelijksch leven*, en in aansluiting hiermede herinneren wij ook nog aan het aardige werk van den architect J. B. Kam, *De versiering van onze woning*.

Het getal dergelijke werken vermeerdert nog dagelijks, al is het niet te ontkennen, dat men in wat het laatst verscheen veel herhalingen vindt van wat in de vorige voorkomt. In al de boeken, die hierboven genoemd werden, is zeer veel, dat onmiddellijk van toepassing is op de fraaie handwerken; verreweg de meeste geven zelfs een afzonderlijk hoofdstuk geheel en opzettelijk gewijd aan de borduur- en weefkunst. Dit is ook het geval met de vele thans verschijnende maandschriften, waarvan wij hier slechts noemen: *the Studio*, dat in de laatste

jaren in Holland zeer bekend is geworden, de althans niet minder fraaie Fransche bladen: *Art et Décoration*, *Revue mensuelle d'Art moderne* en het Duitsche tijdschrift *Kunst und Handwerk;* het Hollandsche Maandschrift *Onze Kunst*, dat onder zijne illustraties eene ruime plaats pleegt af te staan aan reproducties van oud en nieuw Hollandsch borduur- en weefwerk. Het wat betreft vorm en inhoud uitstekend verzorgde Maandblad *De Vrouw en haar Huis* onder redactie van Mejuffrouw Elis. M. Rogge en den Heer R. W. de Vries is voor de beoefenaarsters van het Kunstnaaldwerk bijkans onmisbaar te noemen, daar het groote aandacht geeft aan de fraaie handwerken ook in verband met mode en kleeding.

Voor vingerwijzingen bij het teekenonderwijs maak ik hier ook nog opmerkzaam op *Lessons on Art*, door Hume Nisbet en J. Häuselman, *Studiën und Ideën.*

Wat dan de eigenlijke vak-litteratuur van het Kunstnaaldwerk zelf betreft, ook hier weder verdienen eene eerste plaats de uitgaven der *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* als M. Lefébure, *Broderie et Dentelles*, Eug. Müntz, *La tapisserie*, M. A. Renan, *Le costume en France;* dan Otto von Schorn, *die Textilkunst (das Wissen der Gegenwart, Universalbibliothek für Gebildeten).*

Rechlindis, *Handleiding bij het Kunstnaaldwerk*, 3de herziene en vermeerderde druk, mede de bekroonde beantwoording eener door de Nederlandsche Vrouwenvereeniging «Tesselschade» uitgeschreven prijsvraag, is bedoeld en ontworpen als eene voortzetting van dit werk van Taurel, waarvan zij als het ware het tweede deel vormt. Beide boeken behooren bij elkander, vullen elkander aan en althans *Rechlindis* is, zonder den grondslag in het eerste werk gelegd, onvolledig, mist de basis. Het boek van Taurel geeft een overzicht van de verschillende stijlen; in *Rechlindis* wordt dan uitvoerig geschilderd, hoe die verschillende stijlperioden inwerkten op

het Kunstnaaldwerk, welke vervormingen het dientengevolge onderging; het eerste boek geeft de algemeene theorie der kleurenleer, het tweede staat stil bij de verhouding der verschillende grondstoffen tot de kleur; het eerste geeft de allereerste beginselen der ornamentleer: herhaling en regelmaat, het tweede eene voortgezette systematische behandeling der voornaamste wetten. Ook geeft *Rechlindis* uitvoerige wenken betreffende de techniek en ten slotte een hoofdstuk over het Kunstnaaldwerk op de school, bij het examen en in de praktijk.

Uitgebreider en kostbaarder werken zijn dan verder: Dupont d'Auberville, *L'ornement des tissus* met zijne onvergelijkelijk fraaie illustraties, F. Fischbach, *die Geschichte der Textilkunst*, Dr. Bock, *die Geschichte der liturgischen Gewänder*, Lady Marion Alford, *Needlework as Art.*

Een ander fraai werk, dat om den hoogen prijs en den grooten omvang wel enkel zal komen in handen van haar, die den weg kennen naar onze openbare bibliotheken, is het *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten and Völker*, bewerkt door den Heer Max Heiden, conservator der verzameling weefsels en borduursels in het Kunstnijverheidmuseum te Berlijn. In dit werk van circa 700 pagina's, toegelicht door 356 illustraties tusschen den tekst en 10 afzonderlijke platen, bezitten wij thans eenen wegwijzer voor kunstlievende leeken, technici, verzamelaars en patroonteekenaars, terwijl bij ieder der voornaamste, in alphabetische volgorde gerangschikte, artikelen ook de litteratuur over dat bepaalde onderwerp wordt vermeld. Eenige der illustraties van ons VIde Hoofdstuk zijn aan dit werk ontleend. Eenvoudiger en meer bereikbaar zijn de Engelsche werkjes: *Art in Needlework* door Lewis Day en *Embroidery or the Craft of the Needle* door W. G. Paulson Townsend. De inhoud van deze beide laatste boekjes werd in zeer vrije bewerking en in aansluiting bij Hollandsche behoeften door mij tot één geheel vereenigd in een boekje

getiteld *De Borduurkunst*. Dit werkje beziet het Kunstnaaldwerk vooral van de technische zijde; het behandelt de verschillende steken, waarvan het Kunstnaaldwerk zich bedient, in hunne geschiedenis, hunnen bouw, hunne waarde voor de goede vertolking van het patroon, de verschillende toepassingen, waarin zij kunnen voorkomen, alles toegelicht met tal van illustraties naar oud en nieuw Hollandsch Kunstnaaldwerk, ontleend aan onze musea en aan onze Hollandsche vakscholen. In dezen vorm is het gedacht als eene aanvulling van *Rechlindis*.

Vermelding verdienen dan verder nog het fraaie plaatwerk uitgegeven door de firma Kleinmann te Haarlem, *Kunstnaaldwerk*, eene prachtige verzameling van keurige reproducties van Hollandsch modern Kunstnaaldwerk, zooals dit in het jaar 1904 was bijéén gebracht in een dier aantrekkelijke kleine tentoonstellingen, die de Heer von Saher met altijd nieuwe afwisseling in het Paviljoen van het Museum voor Kunstnijverheid weet te organiseeren. Mejuffrouw Elis. M. Rogge leverde hierbij den tekst. Eene gelijksoortige uitgave, mede van de firma Kleinmann te Haarlem is *Oude en Nieuwe Kantwerken* met tekst van Johanna W. A. Naber.

Wat betreft de kantwerken zij behalve het laatstgenoemde werk hier nog genoemd het althans voor beginners zoo practische, handige boekje van E. Lefébure, *Broderies et Dentelles*, een der fraaiste deeltjes van de welbekende *Bibliothèque l'enseignement des beaux-arts*; verder de keurige monografie van Joseph Séguin, *La Dentelle* en het rijk geïllustreerde, zorgvuldig bewerkte boek van Mrs. Nevill Jackson, *A History of hand-made Lace*. Eindelijk noem ik hier nog het fraaie standaardwerk van Pierre Verhaegen, *La Dentelle et la Broderie sur Tulle*, welk werk het vierde deel vormt van de reeks onderzoekingen over den huisarbeid in België, die daar te lande op rijkskosten door het ministerie van nijverheid wordt uitgegeven. De geschiedenis der kant-industrie en hare tech-

nische ontwikkeling zijn hier voortreffelijk uiteëngezet; de sociaal-economische zijde van dezen tak van nijverheid is in de beide lijvige deelen niet minder grondig behandeld. Van de hand van Mejuffrouw L. W. Nulle, directrice der Nederlandsche Kantwerkschool te 's Gravenhage, verscheen onlangs eene *Handleiding tot het vervaardigen van Duchessekant.*

Voor voortgezette studie der Heraldiek zij hier nog gewezen op het werk van den Heer J. Junius, *Heraldiek*, 2de druk.

Vele der hier boven genoemde geschriften zijn ware prachtwerken, te kostbaar voor particulier bezit. Voor ieder bereikbaar echter om den uiterst geringen prijs van *frcs* 4.50 per rijk geïllustreerd deeltje zijn de uitgaven der *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.* Het is eene serie, die nog steeds wordt aangevuld en die wij met warmte aanbevelen. Eene soortgelijke publicatie is: *Das Wissen der Gegenwart, Universalbibliothek für Gebildeten.* Voor grootere werken wende men zich tot onze openbare bibliotheken, waaraan ons land zooveel rijker is dan men algemeen weet en waartoe men nog veel te weinig den weg heeft gevonden. Bovenaan voor ons doel staat zeker de rijke, uitgebreide bibliotheek der Rijksschool voor Kunstnijverheid gevestigd in het Rijksmuseum te Amsterdam, in den zijvleugel aan de zijde van de Jan Luykenstraat. Het is zeer jammer, dat van deze bibliotheek geen catalogus beschikbaar is; maar wie zich aanmeldt op uren, dat de boekenzaal, die tevens als collegekamer dienst doet, niet in gebruik is, wordt met de meeste bereidwilligheid te recht geholpen en vindt er eene uitstekende gelegenheid tot het raadplegen en naslaan der hier opgehoopte schatten. Minder rijk, maar van meer practisch nut voor wie niet in Amsterdam woonachtig zijn, is de boekerij van het Museum voor Kunstnijverheid te Haarlem, daar deze hare boek- en plaatwerken op aanvrage door geheel Nederland in bruikleen afstaat. Na toezending van 20 cts. in

postzegels aan den conservator van het museum, den Heer E. A. von Saher, ontvangt men den catalogus, die dan tevens het Reglement van uitleening bevat. Ook het Museum van Kunstnijverheid te Utrecht bezit eene bibliotheek en de directeur de Heer P. J. Houtzagers is steeds bereid inzage te geven van den geschreven catalogus en verder alle inlichtingen te verstrekken. De Koninklijke Bibliotheek te 's Gravenhage en onze Universiteits-bibliotheken te Amsterdam, te Leiden, te Utrecht en te Groningen staan op nader aan te vragen voorwaarden boeken in bruikleen af

Langs coöperatieven weg, door middel van leesgezelschappen en rondzending van portefeuilles, zoude men ook op min kostbare wijze op de hoogte kunnen blijven van de tijdschriftlitteratuur van den dag op het gebied van stijl- en ornamentleer. Zooveel mogelijk trachte men hiervoor naar aansluiting met wie zich meer bijzonder op het teekenonderwijs toeleggen, eene associatie, die buitendien den beoefenaarsters van het Kunstnaaldwerk in alle opzichten ten voordeel zal zijn Op het dames leesmuseum te Amsterdam en te 's Gravenhage zijn de voornaamste tijdschriften voor Kunst en Kunstnijverheid aanwezig. Een lidmaatschap dier clubs kan voor de onderwijzeressen in het Kunstnaaldwerk wat betreft de algemeene ontwikkeling van haar smaak en oordeel van groote waarde zijn. Te Amsterdam bedraagt het lidmaatschap *f* 5.—; *f* 10.— voor wie boeken mee naar huis wenscht te nemen.

Ook de musea zijn plaatsen voor de studie; men bezoeke die, niet met een onverschillig oog zooals velen, maar met het oog van het navorschend verstand. Hetzelfde geldt voor tentoonstellingen op ieder gebied, voor de étalages onzer groote magazijnen. Niets ga men gedachteloos voorbij.

Dus, zooveel mogelijk teekenen, en bij dat teekenen lezen, zien en vergelijken; — de vruchten zullen niet uitblijven en niemand zal zich den aldus besteden tijd beklagen.

XV.

WELKE ZIJN DE OORZAKEN DER FOUTEN VAN DE HEDENDAAGSCHE DAMESHANDWERKEN?



De volledige beantwoording dezer vraag zou nog al moeielijkheden in zich hebben.

Misschien zal het wel voldoende zijn de meest voor de hand liggende oorzaken der bedoelde fouten aan te wijzen.

Hebben wij bij het voorgaande reeds gebruik gemaakt van het recht van onbewimpeld spreken, dat men eenen schrijver niet mag ontzeggen, thans geroepen zijnde om gebreken aan te wijzen, moeten wij meer dan ooit verlof vragen met dezelfde openhartigheid voort te gaan. De overtuiging, dat de dames, voor wie dit boekje gevraagd en geschreven wordt, het met kunst en schoonheid goed en degelijk meenende ook aan een goed en degelijk woord de voorkeur zullen schenken, — geeft ons den moed onbewimpeld te zeggen, wat wij denken dat waar is, al weten wij, dat het in strijd is met de gewone meening.

De oorzaken der bedoelde fouten en gebreken zijn talrijk en verschillend van aard. — Sommigen, ja de meesten, hebben op andere takken van industrie denzelfden nadeeligen invloed en te wenschen ware het zeker, dat ook de mannen

van industrie ze verlangden te kennen, en, ze eenmaal kennende, ze ook vermeden of verbeterden.

De eerste oorzaak hebben wij reeds genoemd, namelijk: het te weinig waarde hechten aan het artistieke gedeelte, dat is de gedachte, het ontwerp, de teekening der vormen en de schikking der kleuren en het te veel vergeten, dat een handwerk, al is het nog zoo keurig net uitgevoerd, toch leelijk blijft, wanneer de teekening leelijk is of niet passende voor het doel der zaak, die het versieren moet.

Andere oorzaken, die, wat men ook doe om het te ontkennen, zeer nadeeligen invloed hebben op alles wat tot het gebied der kunst behoort, zijn: de fabriekmatige bewerking, de handelsgeest en de onvoorwaardelijke ingenomenheid met al wat uit den vreemde komt.

In vroegere tijden, toen het werktuig minder ontwikkeld was, waren de nijverheidsvoortbrengselen misschien wat minder gepolijst en glad, maar er zat meer geest, meer karakter in. De man die iets, wat ook, maakte, moest zelf denken en ontwerpen. Naar zijn eigen smaak en begrippen en onder den invloed van het hem omringende, schiep iedere kunstenaar de vormen en versieringen in overeenstemming met het doel en de grootte der voorwerpen. Stijl en karakter kenmerken dan ook de werken dier tijden. De tegenwoordige handelsnijverheid kopiëert overal, wijzigt hier en daar wat, en alleen bestaan kunnende door het menigvuldig reproduceeren, zoekt zij juist naar vormen zonder bepaald karakter, die zij op alles, hoe dan ook, kan toepassen. De tegenwoordige met behulp van werktuigen vervaardigde nijverheidsvoortbrengselen zijn, wat de uitvoering betreft, zeker meer afgemaakt dan die der vorige eeuwen; dat wil zeggen, dat zij regelmatiger, meer afgerond, gladder en meer gepolijst zijn dan die, welke vroeger met de hand werden bewerkt; maar het karakter, de fantasie, de smaak, in één woord de

kunst heeft er bij verloren. De handelsgeest onzer tijden betert het kwaad niet, integendeel. De winkelier toch heeft over het algemeen geen begrip van schoonheid en kunstwaarde. Goedkoop inkoopen, duur verkoopen is meest zijne leus. Goed of slecht, mooi of leelijk is hem onverschillig; het onzinnigste patroon, volstrekt niet passende voor het doel, waarvoor het verlangd wordt, verkoopt hij zonder eenig gemoedsbezwaar. Er zullen wel enkele uitzonderingen ten goede zijn, maar of ze niet eene kleine minderheid vormen?

Eene kundige en onpartijdige beoordeeling van de zijde der koopsters zou veel goed kunnen doen, maar meestal zijn zij het juist, die naar den raad van den winkelier luisteren. Hij toch heeft de modellen uit het buitenland, de beste, de nieuwste! Hij zegt het immers zelf!

Het is zeker loffelijk de verdiensten te erkennen van hetgeen uit den vreemde komt, en dwaas, overdwaas zou het zijn, blind te willen blijven voor al het schoone, dat het buitenland, ook in het vak, dat wij bespreken, aanbiedt. Over het algemeen zijn de Fransche modellen smaakvol en rijk aan fantasie, terwijl de Duitsche door zuiverheid van stijl uitmunten. De groote Fransche en Duitsche firma's kunnen dan ook over middelen beschikken, die wij in ons kleine landje geheel moeten missen. Toch is het zeker, dat lang niet al wat zij leveren even goed is, dat de Fransche modellen wel eens onzinnig en wild zijn, terwijl de Duitsche soms smakeloos worden door geleerdheid en dan van even valschen smaak zijn.

Even waar is het zeker ook, dat hetgeen de winkels ons aanbieden, lang niet altijd het beste is, dat in den vreemde geproduceerd wordt. Over het algemeen zoekt de winkelier het voordeeligste voor den verkoop, dat is het vreemde, het bonte en wat naar de mode is, — en die laatste eigenschap is zeker zelden eene deugd.

Onnoodig zal het wel zijn, langer hierbij stil te staan en ook is het genoegzaam bewezen te achten, dat de onvoorwaardelijke voorkeur, welke algemeen aan het uitheemsche geschonken wordt, even onverstandig is als ontmoedigend voor onze eigene industrie.

Eene andere oorzaak van de fouten, welke in vele handwerken aangetroffen worden, is de voorliefde voor het kleine, voor het *détail*, gepaard aan een streven naar onzinnig en misplaatst realisme.

Beide gebreken zijn misschien zeer moeielijk te bestrijden en schijnen tot de aangeboren neigingen der vrouw te behooren. Gaarne zouden wij uit beleefdheid er over zwijgen, ware het niet, dat eene lange ondervinding en de overtuiging, dat juist nu het rechte oogenblik daar is om er op te wijzen, ons noopten er over te spreken.

De vrouw is keurig in haar werk; zij houdt van netheid, van fijnheid; — wat er lief en *gentil* uitziet, treft haar meer dan groote vormen en groote gedachten.

Dat streven naar netheid en keurige, fijne bewerking is zeker eene deugd, maar kan ook, wanneer het zekere grenzen overschrijdt, een gebrek worden. Het mag nooit in eene voorliefde voor het kleine overgaan en het geheel ten gunste van de onderdeelen doen vergeten.

Om eene aangewezen ruimte te vullen kan men bijvoorbeeld op twee zeer verschillende wijzen te werk gaan. Hetzij men kopiëert of zelf ontwerpt, kan men, zonder eene groote oorspronkelijke gedachte te hebben, een aantal kleine motieven bij elkander voegen en al doende zien, wat er komt. Eenen geheel anderen weg inslaande, kan men eerst het hoofdmotief, de hoofdgedachte, de compositie, die de ruimte zal innemen of vullen, zoeken en vaststellen, de groote lijnen en vormen schikken, en van het grootste, van het meest sprekende tot het mindere overgaande, eindigen met

de onderdeelen en kleine versieringen, die altijd aan de groote vormen en gedachten ondergeschikt moeten blijven.

Deze laatste weg is de eenige goede; niet alleen voor het ontwerpen van borduurpatronen, maar ook in de beeldende kunsten en in de litteratuur de eenige weg tot het schoone.

Dat het technische gedeelte, dat is de bewerking van vrouwenhandwerken, groote keurigheid, netheid en fijnheid van afwerking behoeft, is ongetwijfeld waar; — toch mag de zorg voor netheid en keurigheid, bij de bewerking zoomin als bij het ontwerpen, in voorliefde tot het kleine overgaan; en de uitroep: «wat is dat fijn», «het is zoo fijn, dat men bijna niet zien kan, hoe het gedaan is» en zoo meer, dat in der vrouwen mond altijd voor eene groote lofspraak moet gelden, is meestal, wanneer er geene andere deugden bij te vermelden zijn, op het gebied van schoonheid en kunstwaarde eene niet bedoelde maar toch scherpe veroordeeling.

Het aanbrengen van nog zooveel verschillende kantsteekjes, wieltjes, gaatjes of speldjes, het gebruiken van het mooiste koordje en alle mogelijke kriebeltjes, dit alles, al is het nog zoo fijn en keurig, vergoedt het breken en niet zuiver doorgaan der groote vormen niet, maakt eene scheeve middellijn niet recht, en kan allerminst een smakeloos en dwaas patroon schoon doen worden.

Maar erger, erger nog is het, wanneer aan die overdrevene liefde voor het kleine een onzinnig streven naar misplaatst realisme zich paart; dan is het onheil niet te beschrijven.

De geheele kunstrichting van onzen tijd is, wij weten het wel, op den weg van het naturalisme en door het zoeken naar de dikwijls zeer leelijke realiteiten verbeeldt men zich der natuur nabij te komen. Dit is al erg genoeg, maar de toepassing van deze ongelukkige manie op vrouwenhandwerken, die, zoowel uit hunnen aard als door de beperktheid

der middelen, voor beeldende kunsten gansch ongeschikt zijn, is zeker wel de onzinnigste.

En wat zullen wij zeggen van eene andere kwaal, de grootste vijandin van allen vooruitgang op het gebied van kunst en schoonheid? Wat zullen wij zeggen van de mode, dat bastaardkind van handelsgeest en grilligheid, dat nooit naar rede en waarheid zich richt en alleen naar nieuwheid en wonderlijkheid zoekt, — dat morgen naar den zolder zal verbannen, wat het heden voor salon en huiskamer aanbeval, wat zullen wij....

Wij zullen er voor het oogenblik niets meer bijvoegen, dan dat wij bij elke ontmoeting met het genoemde drietal: kleingeestigheid, realisme en modezucht, van top tot teen gewapend, hopen te bestrijden, om het, indien het kon, met wortel en tak uit te roeien.

XVI.

TOEPASSING — AANWIJZINGEN.



aat ons thans het terrein der bespiegeling verlaten om dat der toepassing te betreden.

Gewenscht wordt misschien door sommigen eene opgave der geschiktste onderwerpen voor de meest voorkomende handwerken; maar zonder afbeeldingen is die moeielijk te geven, daar men geene vormen met woorden alleen zóó nauwkeurig kan beschrijven, dat er naar geteekend kan worden.

En wat de keuze der onderwerpen betreft, deze moet aan de dames zelven worden overgelaten. Zal een boekje als dit eenig nut hebben, dan moet de vrouw, die het gelezen heeft, wanneer zij teekenen kan en eenig voorstellingsvermogen bezit, haar patroon zelve maken en zij, die niet teekenen kan, eene verstandige keuze weten te doen uit de patronen, die haar worden aangeboden. Wij zullen ons dus bepalen bij het behandelen van eenige patronen, die wij gezien hebben en daarover, in verband met het voorgaande een goed- of afkeurend woord spreken. Van zelf volgen dan eenige aanwijzingen.

Allereerst, altijd en overal moeten worden afgekeurd alle borduurwerken, die, op ruitjes of gaas uitgevoerd, bestemd zijn om eene schilderij te schijnen.

Al die bontgekleurde, misteekende voorstellingen zijn, hoe

netjes en keurig ook bewerkt in principe slecht. Borduurwerken behooren niet tot de beeldende kunsten en kunnen dat niet zijn. Men schilderde indertijd letterlijk met kruissteekjes; men maalde niet alleen de spreekwoordelijke honden- paarden- en kattenkoppen op de pantoffelpunten van echtgenoot of verloofde, maar voerde herderstafereelen en bloemfestoenen uit op haardschermen en stoelbekleedingen; men hergaf hermieten, schildknapen, ridders, hanen, kippen, rozen, leliën het leven in de natuurlijkste schakeeringen van wol en zijde. Toch mag de kruissteek om het misbruik dat er van is gemaakt niet gering worden geschat. Wie het heden ten dage over Kunstnaaldwerk heeft, zoekt de glorie der borduurtechniek in den platten steek met zijnen rijkdom van variaties. Het is zeker waar, dat deze laatste, als niet gebonden aan de kruising der onderliggende weefseldraden, grooter vrijheid van beweging bezit, dat men met den platten steek schier iedere golving van lijn kan wedergeven. Maar juist het feit, dat de constructie van den kruissteek de samenstelling der patroonteekening bepaalt, maakt toch ook weder, dat met deze techniek, die gelukkigerwijze na om het gemaakte misbruik wat verwaarloosd te zijn, gelukkigerwijze weder in eere begint te komen, ook waar het geldt plant- en diervormen uiterst karakteristiek en stijlvol werk kan worden geleverd. Alleen moet daarbij wel worden bedacht, dat het ontwerpen van kruissteekversieringen niet moet worden opgevat als een overbrengen van een willekeurig motief op geruit papier, maar dat een patroon voor kruissteekborduursel moet voortvloeien uit de groepeering van kleine vierkantvullingen.

Bij het maken van een patroon bepale men eerst, welken stijl men volgen zal.

In de meeste gevallen is de Renaissance-stijl aan te raden, als zijnde deze met de levenswijze en de begrippen onzer

dagen de meest overeenstemmende. Ook om zijnen rijkdom van motieven en om zijne eigenaardige vrijheid van ontwerp is die stijl voor veelzijdige toepassing de meest geschikte.

De Gothische stijl heeft iets ernstigs. Voor kerkelijke zaken, als altaar- en priestersieraden zijn Gothische ornamentvormen zeer aan te bevelen; voor gewone zaken minder, tenzij bestemd voor een vertrek geheel in dien smaak gemeubileerd.

Het ornament moet zich schikken naar het doel of de bestemming en naar het karakter van het te versieren voorwerp.

Vloerkleeden en voetbankjes zijn uit hunnen aard vlak en horizontaal, want er moet op geloopen kunnen worden; alle voorstellingen van dieren, groote bloemen, bont gekleurd, met licht en schaduw verhevenheid en staande voorwerpen vertoonende zijn ten eenemale in strijd met het doel en het karakter van vloerkleeden. Voor een vloerkleed passen vlakke ornamenten zonder pretensie naar relief; wel vroolijk gekleurd maar toch stil; niets dat bijzonder uitsteekt. — De Smyrnasche kleeden met hunne harmonische, hoewel krachtige, kleuren en hunne vlakke en ingewikkelde ornamentiek beantwoorden aan al de eischen van den goeden smaak. Wil men bepaald bloemen en bladen, zoo geeft de natuur zelve ons het model van de passende versiering: een groen veld met duizende kleine bloemen. Men neme dan haar tot voorbeeld en make een *parsemé* van bloemen, als is het juist niet op groenen grond; natuurlijke beesten en bloemen zoo realistisch mogelijk na te maken om die dan, tegen alle natuurwetten in, te bestemmen om beloopen en betrapt te worden is meer dan dwaas.

Een ornament moet zich schikken naar de vormen van het voorwerp, dat versierd wordt, anders is het ornament vreemd, niet met het voorwerp vereenzelvigd, behoort er niet bij en doet denken aan eenen dienst, die alleen door dwang verkregen wordt.

Toch zien wij tegenwoordig overal leunstoelen, salon-

stoelen, die veel geld kosten, met prachtvolle stoffen bekleeden en versieren met eenen enkelen band, die met den vorm van den stoel niets te maken heeft en stijf over zitting en rug doorloopt. Die band, voor alle stoelen even goed en even ongepast, zoo men het noemen wil, heeft met den stoel niets gemeens en heeft zijn bestaan niet aan den goeden smaak te danken.

De handelsnijverheid heeft die voor alles passende banden uitgedacht; zij worden ons geheel of bijna geheel uitgevoerd van buiten toegezonden en wij laten ons hier wijsmaken, dat het mooi is.

Even smakeloos is het een stoel te overtrekken met een stuk zijden stof, waarop ruiten en bloemen gewerkt zijn die, met den vorm van den stoel niets te maken hebbende, dan recht en dan schuins moeten worden doorgeknipt.

De versiering van eenen stoel moet voor dien stoel ontworpen zijn, zich naar zijne vormen schikken en kan niet voor twee stoelen van verschillend model goed zijn; wat op de zitting gewerkt wordt, moet ook als hoofdgedachte in den rug worden herhaald, maar gewijzigd naar den vorm van den rug, — de vóórrand van de zitting, de armstukken, alles moet bij elkander behooren, stoel en ornament moeten vereenzelvigd worden. Men kan voor de bewerking, tapisseriewerk, de lange of platte steek, ook gekleurde *application* gebruiken.

De lange of platte steek op effen zijden grond heeft altijd het voordeel beter dan op de ruitjes eener afgedeelde stof de vormen der teekening te kunnen volgen; alleen moeten de ornamentvormen daarvoor niet te breed zijn, daar de steken niet te lang mogen worden. Geeft men aan *application* de voorkeur, dan mag men niet meer dan een of twee stukken op elkander leggen, niet met te dikke koordjes omranden en vooral geene kraaltjes gebruiken, want een stoel met rug is bestemd om

er op te zitten en er in te leunen en moet dus tegen wrijven en schuiven bestand zijn. De versierende kunstenaar mag doel en bruikbaarheid niet uit het oog verliezen.

Gekleurde *application* is ook voor tafelkleeden de meest geschikte wijze van bewerking, tenzij men op effen stof eene versiering verkiest van lijnen, figuren, die dan met den steel- of kettingsteek in eenvoudigen omtrek wordt uitgevoerd. *Application* is echter rijker.

Voor het ontwerp kan men, den smaak onzer dagen volgende, een *milieu* en eenen rand maken. Het randornament kan regelmatig doorloopen of wel uit vier hoekstukken bestaan, die, smaller wordende, naar elkander toeloopen. Tusschen *milieu* en randornament moet verband zijn, dat is te zeggen, dat zoo niet alle, dan toch eenige motieven herhaald moeten worden, hoewel gewijzigd naar den vorm van *milieu*, rand of hoek.

Daar men op eene tafel een blad, eene lamp en al wat men wil, moet kunnen plaatsen, mag de *application* in het *milieu* niet te dik zijn en moet men zich onthouden van koordjes, knoopjes en van al wat niet vlak is; voor de afhangende hoeken en randen is men minder gebonden, en vrijer in ontwerp en uitvoering.

Zoo goed als met het doel houde men rekening met de beschikbare middelen en wete dus wel, wat met iedere techniek bereikbaar is, welk het eigenaardig karakter is van iedere afzonderlijke borduurwijze.

Gekleurde *application* is voor alle groote oppervlakten, zooals banieren, vuurschermen en dergelijke zaken meer, zeer aan te bevelen.

Men is bij het bewerken van dergelijke stukken, die niet bestemd zijn om te liggen maar om te hangen en waarop niets gelegd wordt, vrijer in het op elkander plaatsen van verschillende stukken, en van het gebruik van verschillende

stoffen kan veel partij worden getrokken. Bij wapenschilden verkrijgt men door het aanbrengen van figuren van fluweel op zijden grond, of omgekeerd, een zeer goed effect, zooals bijv. wanneer men onzen gouden leeuw van geel satijn op blauw fluweelen grond werkt, of de zwarte ster van Waldeck van fluweel op geel satijn. Wij moeten bij het teekenen en borduren van wapenschilden de werksters zeer aanraden de heraldiek een weinig te bestudeeren, niet alleen om geene fouten te begaan, hetgeen anders zeer licht gebeuren kan, maar ook om de dieren en figuren het heraldisch karakter niet te ontnemen. Te willen naturaliseeren is geheel verkeerd. Een leeuw bijv., op zijn achterpooten staande, gekroond en gewapend met pijlen in den eenen en een zwaard in den anderen poot is, met allen eerbied voor onzen leeuw, een allergekst figuur, wanneer men daarvan een natuurlijk beest wil maken. Het moet een heraldische leeuw zijn met zijne wel is waar conventioneele maar toch passende vormen.

Ook om zich in de verschillende kronen niet te vergissen is eenige studie noodig.

De mantels en de krullen achter het schild of uit het *cimier*, helmteeken, ontstaande en zich rechts en links ontwikkelende, hebben ook eigenaardige vormen, die bestudeerd moeten worden. Wij bespraken dit alles uitvoerig in ons hoofdstuk over de Heraldiek.

Het gebruik van goud- en zilverdraad, van paarlen en kralen, is zeer af te raden, vooral wanneer men daarmede werkelijk goud en zilver en werkelijke paarlen wil voorstellen. — Is het niet ongerijmd eene kroon, die in werkelijkheid rond is, dat is even breed als lang, en die men uit den aard der zaak plat voorstelt, te versieren met werkelijke kralen of paarlen? Als die groote kroon zelve niet hare volle ronding hebben kan, waarom moeten dan de kleine paarlen wel rond en dus ook meer verheven zijn dan de kroon zelve? Dit te

willen doen behoort geheel tot die zucht naar realisme in de kleinigheden, welke wij besproken hebben en herinnert ons die zotte, zoogenaamde, schilderijen, welke de boeren zoo schoon vinden, omdat de dorpstoren met een loopend uurwerk is versierd; of wel de Chineesche beelden, wier baarden, van korte ingestoken haartjes gemaakt, wel wat op borstels gelijken. Men bordure die paarlen met witte zijde, niet meer verheven dan de kroon, waartoe zij behooren, des noods met een licht grijs kleurtje aan de schaduwzijde.

Goud- en zilverdraad is altijd stijf en minder buigzaam dan eenen zijden draad en daardoor minder geschikt om de vormen der teekening te volgen. Een plakkaat van gouden draden is altijd erg vlak en geeft de rijke nuancen van het goud minder goed terug dan een met smaak geordende nuanceering van goudgele zijden draden dit doet. Ook moeten goud en verguldsel altijd met mate, niet te veel aangebracht worden, zullen zij hun karakter van bijzondere schittering niet verliezen. Met mate, als lichtstreepjes of lichtpuntjes gebruikt, verhoogen zij het effect en doen goed — te veel goud is overlading en mist het doel.

Het zoogenaamde Spaansche of Moorsche borduursel, dat volstrekt niet nieuw is, maar geheel vergeten scheen te zijn, werd in de laatste tijden weer meer gezocht. Het bestaat in ornamenten, blad- en bloemvormen, die met gekleurde zijde bewerkt worden op eenen gekleurden grond en waarvan de omtrekken worden gemaakt door twee naast elkander gelegde gouden koordjes. Het buitenste dier koordjes vormt telkens oogjes, die in de oogjes der omranding van het naastliggende ornamentmotief grijpen. De afstand tusschen de ornamentvormen mag dus niet groot zijn. Lovertjes en *bouillons*, ook van goud, soms in verschillende tinten, worden daarenboven op de bloemen, ranken enz. aangebracht. Dit alles vormt een zeer rijk en schitterend geheel, dat voor monogrammen

voor voorstukken van *corsages*, voor omslagen van albums, enz. kan worden gebruikt. Voor kussens, die uit den aard der zaak zoo moeten zijn, dat men er tegen aan kan liggen, is dat werk minder geëigend, omdat de lovertjes en de oogjes of *picots* min of meer haken. Men zorge dus, wanneer men een kussen aldus wil versieren, de oogjes en lovertjes niet te groot te maken en goed te hechten.

De Chineesche en Japansche vrouwen zijn, zoo als reeds gezegd is, uitmuntende borduursters; ook voor de bewerking met goud hebben zij eene eigenaardige techniek, die voor hunne altijd vlakke ornamenten bijzonder geëigend is. Zij vullen de vormen met een zeer buigzaam dun goudkoordje, dat niet door de grondstof gestoken maar er op gelegd wordt en dan heen en weer gebogen en in dichte rijen vastgehecht, totdat de bloem of het blad geheel gevuld is. Dat koordje wordt met eenen gekleurden, meestal rooden, zijden draad gehecht. Deze regelmatige steken, die over het goud gaan, vormen daarmede een zeer harmonieus geheel.

Bij groote stukken, bestemd om op grooten afstand in de open lucht te worden gezien, zooals banieren, is het omranden der verschillende vormen met een zwart koordje zeer aan te raden. Het teekent de vormen beter af en brengt de kleuren meer in harmonie. In gewone gevallen worden de opgelegde stukjes omrand en gehecht door koordjes of steekjes van rood, groen, geel en blauw al naar men vindt, dat bij de andere kleuren goed staat. Die omranding is dan bestemd om gezien te worden en maakt dikwijls een niet onbelangrijk deel uit van het geheel

Voor vuurschermen en dergelijke stukken wordt wel eens eene soort van *application* gebruikt van uit cretonne of meubelsits geknipte bloemen en figuren, welke op eenen effen grond worden geschikt en gehecht door middel van rondloopende koordjes of steekjes. Een weinig smaak en eene

nette uitvoering kunnen hierbij tot zeer aardige uitkomsten leiden. Veel meer dan eene aardigheid in het soort van *potichomanie* of *décalquomanie* mag het echter niet heeten. Als toepassing van kunst op industrie mag het niet worden beschouwd, tenzij men door het aanbrengen van sprietjes, ranken, bladen, enz. tusschen en op de uitgeknipte figuren een als het ware nieuw ontwerp daarstelle. De dames, die dit kunnen, zullen echter wel doen hare talenten aan degelijker werk te besteden. Eene dergelijke liefhebberij is het bewerken der *dessins* van gebrocheerde of gedamasceerde stoffen met gekleurde zijde. De goede smaak zal echter bescheidenheid aanbevelen, daar men anders zeer spoedig in het gebrek vervalt, eene voor stemmigheid ontworpen teekening kleurig en bont te doen worden. Van kunst is in dit geval ook weinig sprake.

Voor breede randen aan gordijnen, priester- en altaarkleeden is *application* van neteldoek op tulle zeer geschikt, vooral wanneer de teekening breed behandeld is. Het neteldoek wordt op de tulle, langs de omtrekken, met wit *soutache* festonneer, tamboereer- of cordonneersteken gehecht en dan tusschen de figuren weggeknipt. Dat geeft witte ornamenten op tullen grond; de soutache of de borduursteken kunnen als vervolg der omtrekken of afzonderlijk worden gebruikt, om tusschen de witte figuren nog eenige lijnen aan te brengen. Men kan het eentonige wit wat vervroolijken, wanneer doel en teekening het toelaten, door het gebruik van licht gekleurde of gouden omrandingen.

Het zoogenaamde point-lacetwerk waarvoor, zooals men weet, kantband van verschillende breedten wordt gebruikt, heeft iets eigenaardigs en levert zeer schoone resultaten, vooral van zaken, die op eenigen afstand moeten worden gezien. De figuren worden door het band aangegeven en ingevuld door kantsteken of tulle, en verder aan elkander verbonden door draden, stokjes of speldjes genaamd, die

zich in alle richtingen bewegen en een soort onregelmatig netwerk vormen. Dat net kan naar verkiezing meer of minder open zijn. Men zorge dus vooreerst, dat de teekening, die door de eigenaardige dichtheid van het band sterk uitkomt, goed zij; Gothische vormen zijn voor dit soort werk misschien de meest geschikte, daar het band de eenigszins hoekige figuren gemakkelijk weergeeft. Boven alle andere ornamentvormen verkieze men echter lijnversieringen, daar het van veel aanbelang is het band zoo veel mogelijk te kunnen laten doorloopen. Een ander soort van band dan het gewone kantband bestaat uit aaneengeschakelde bladvormpjes, welke, losgeknipt zijnde, tot sterren en rosetten kunnen worden verbonden.

Thans zijn wij genaderd tot de kantwerken. Een geheel werkje zou men moeten schrijven om alle soorten te bespreken, welke sedert de geboorte dezer industrie, hier en daar en overal worden vervaardigd.

De Egyptenaren en de Assyriërs bezigden, zegt men, reeds den kruissteek en den platten steek; het kantmaken is minder oud en dagteekent uit het laatst van de 15de eeuw. De gekloste kanten of *dentelles*, die op een kussen met spelden vervaardigd worden, zijn in ons land het meest inheemsch geweest. Wanneer men in de meeste steden van Vlaanderen en Brabant de achterbuurten bezoekt, ziet men nog tal van vrouwen en meisjes voor hare woning zitten, bezig zijnde kloskant te vervaardigen, met eene vlugheid en handigheid aan tooverij gelijk. In vroegere eeuwen, toen kanten kragen en lubben ook tot de kleeding der mannen behoorden, was de kant-industrie nog uitgebreider dan in onze dagen, en niet alleen in België maar in bijna alle landen van Europa werden kanten vervaardigd, die met elkander in schoonheid wedijverden. Ook Saksen en Bohemen waren door hunne kloskant vermaard.

Genaaide, zoogenaamde *guipure* kant, werd veel in Italië vervaardigd; de Venetiaansche kant had de grootste vermaardheid, zoowel om de pracht als om de groote verscheidenheid der soorten. De meest geachte was de *rosalina* of *point de rose* met loof en bladwerk, waarin soms bloemen en relief gewerkt voorkomen. Ook te Milaan en Genua werd met naald en klos gewerkt. De lange franjes van damast, op kunstige wijze tot een soort kantwerk, *Macramé* genaamd, aan elkander verbonden en geknoopt, zijn van Genueeschen oorsprong.

Kant, met goud- en zilverdraad doorwerkt, werd in Spanje gemaakt.

Ook in het noorden, zooals te Tondern in Sleeswijk en in sommige plaatsen in Zweden, was de kant-industrie in bloei en werd, tijdens de politieke en religie-oorlogen door de uitgewekenen van Frankrijk en Nederland, naar verschillende plaatsen in Engeland, Duitschland en Zwitserland overgebracht.

De Italiaansche en Spaansche kanten, waarvan wij zoo even spraken, zijn *points*, dat zijn kanten, die geheel met de naald bewerkt worden. Ook de Fransche kanten behooren grootendeels tot die soorten.

Omstreeks de helft der 16de eeuw, onder de regeering van Hendrik II, werden in Frankrijk *passements de dentelles* vervaardigd; vroeger reeds waren *dentelles* en *treillis d'Allemagne* zeer gezocht. De smaak voor Italiaansche kanten kwam met de familie de Medicis in Frankrijk over en ontwikkelde zich later in die mate, dat het herhaalde verbod van invoer niets vermocht en slechts een prikkel te meer werd om de vraag naar dit weelde-artikel bij uitnemendheid bij rijken en aanzienlijken te doen stijgen. De minister van Lodewijk XIV, Colbert, vond het daarom beter, werksters uit Venetië te laten komen, en richtte bij Alençon, op een zijner buitengoederen, eene fabriek op.

De van daar afkomstige *point d'Alençon* is uitsluitend met de naald vervaardigd. De *Valenciennes*-kanten die daarentegen geklost worden, hebben een zeer fijn *réseau* of maaswerk tot ondergrond, dat de ruimte tusschen de figuren aanvult. De *blondes*, ook uit Frankrijk herkomstig, hebben eene eenigszins gele kleur en worden van fijne zijden draden gewerkt.

Keeren wij tot de Belgische kanten terug. De fijne Mechelsche kanten, met tal van kleine bloemen, zijn voor garneering zeer geschikt; zij worden geheel op het kussen gewerkt. Voor den *point de Lille* of Rijsselsche kant wordt een zeer fijnen tulle- of *réseau*-grond gebruikt. De teekening, op dezelfde wijze verkregen, is gewoonlijk nog al eenvoudig.

De kostbaarste kanten en ook wel de prachtigste zijn de Brusselsche *points à l'aiguille*. Zij, die de winkels van Brussel hebben bezocht, weten, dat een zakdoek van 200 *frcs* en een strook van 100 *frcs* de el niets bijzonders is. De bloemen en figuren worden elk afzonderlijk uit verschillende kantsteken met de naald gemaakt en weer met andere steken aan elkander gehecht. Het patroon moet dus zóó worden ingericht, dat elke figuur op zichzelf een geheel is en dan met de andere een patroon vormt. Soms wordt de ruimte tusschen de bloemen niet met *point à l'aiguille* maar met eene soort gekloste kant, *point plat* genaamd, ingevuld; tegenwoordig echter met eene soort tulle of fijn *réseau*, *bobinet*, dat door machinearbeid verkregen wordt en uit drie fijne draden bestaat. Dat weefsel werd in het begin dezer eeuw door den Engelschman John Heathcoat uitgevonden.

Onder de handwerken zijn de kanten zeker wel die, welke de fijnste en keurigste bewerking behoeven en toch raden wij ook hier, voor het groote allereerst te zorgen. De fijnste kantsteken en alle mogelijke kleine ornamentjes en aardigheden zullen stijve en onsierlijke vormen niet verhelpen en groote vormen moeten er zijn of men vervalt tot een een-

tonig, klein gewriemel, waarbij het oog geene rust vindt. In de eerste plaats dus zorge men voor een ontwerp met doorgaande, sierlijke en betrekkelijk breed geteekende vormen. Hoewel de oude kanten altijd zuivere ornament- en stijlvormen vertoonen, zal het tegenwoordige streven naar naturalisme hier minder kwaad doen, daar het geheel gemis van kleur, ook van licht en schaduw, en tevens de beperktheid der middelen, het werkelijk teruggeven van de natuurvormen zoo goed als onmogelijk maakt. Wanneer men echter die natuurvormen nabij tracht te komen, mag men in de bijzonderheden geene onwaarheden vertoonen.

Bij bladvormen ziet men dikwijls, dat de eene helft van het blad zeer open is gewerkt en de andere helft zóó dicht, dat de middellijn meer spreekt dan de buitenste omtrek, en het geheele blad opgeofferd is aan het verschil van bewerking. Dit is stootend, vooral bij zwarte kanten; de eene helft wordt geheel doorschijnend, terwijl de andere helft, geheel zwart, er niets meê te maken schijnt te hebben. Ook ziet men wel bladen, die men zoo veel mogelijk natuurlijke vormen geeft, versierd in het midden met wieltjes en andere kleine aardigheden, die er volstrekt niet in behooren. Wil men, den smaak volgende, werkelijke bladen weergeven, dan late men alle tegennatuurlijke *détails* weg en beware die voor minder realistische versieringen. Daarom zal het steeds raadzaam zijn, dat zij, die kanten bewerken, niet alleen de steken leeren, maar ook ter dege leeren ontwerpen en teekenen.

Dit alles geldt evenzeer voor haak- en breiwerken en voor alle andere maaswerken, waar de vormen en figuren door het verschil in dichtheid der mazen worden aangegeven. Bij deze laatste naaldwerken is de werkdraad veel dikker dan bij de kant, dus ook veel meer in het oog loopend en minder geschikt tot het weergeven van fijn geteekende vormen. De bloemen en patronen van de kant zullen daarom voor haak-

werken ongeschikt zijn; de blad- en bloemvormen, welke door de fijne steken der naald en door de ingewikkelde slingeringen der klos goed kunnen worden weergegeven, kunnen door de haak- en breipen niet worden nagevolgd. Wij zien dan ook ongaarne bouquetten in eenen gehaakten *anti-macassar;* dan worden de eischen te hoog voor de beschikbare middelen. Daarentegen zijn sterren, rosetten en alle ornamentvormen, welke geometrische figuren tot grondslag hebben, zeer goed uit te voeren en geven gelegenheid om van de verscheidenheid der technische bewerking zelve partij te trekken, ten einde de vormen te beter te doen uitkomen.

Bij fijnere maaswerken, en vooral wanneer de ornamenten bladen of iets anders voorstellen, moeten de steken ondergeschikt zijn aan de voorstelling. Bij haakwerk, waar, zooals wij gezegd hebben, de draad te dik is om niet in het oog te loopen, en waar de steken dus onvermijdelijk moeten worden gezien, zou het even smaakeloos zijn, ze te willen verbergen als iets te kiezen, waarin ze hinderen; bij geometrische, vlakke figuren, die geene voorwerpen afbeelden, kunnen verschillende haaksteken naast elkander worden gebruikt, om de figuren te doen uitkomen; en die verscheidenheid in de technische bewerking verhelpt het eentonige en werkt eenigszins als de vlakke tinten eener gekleurde ornamentiek. Tot verbinding der figuren zijn de speldjes of stokjes altijd zeer geschikt; zij laten de donkere kleur van den stoel of de tafel, waar het kleedje op ligt, meer doorschijnen, terwijl de figuren, die dichter bewerkt zijn, witter en beter uitkomen. Te lang en te wijd uit elkaar is echter niet mooi, dan wordt de harmonie tusschen figuren en grondverbinding verbroken en de eenheid van het ornament gaat verloren. Ook is een al te open grond in strijd met het doel van een kleedje, dat dienen moet om te beschutten. Wij weten, dat bij alle industrieele voorwerpen het doel de hoofdzaak moet

blijven en dat de versiering dat doel niet onkenbaar mag doen worden, noch tegenwerken.

De witte borduurwerken, en daaronder Fransch borduren nog wel het meest, stellen de zwaarste eischen aan vastheid van hand en zuiverheid van bewerking. Een goed begrip van het karakter, van den stijl van dit werk is daarbij echter wel noodig om niet in overmaat van fijnheid en kleine, wriemelige vormen een effect na te jagen, dat ten slotte in het minst niet beantwoordt aan de daaraan ten koste gelegden tijd en de besteedde moeite. *Oogenwerk*, zooals dit borduursel vaak minachtend wordt genoemd, behoeft het bij eene goede opvatting niet te zijn en mag dit ook niet wezen. Alleen bij dit borduursel wordt gevuld, dus naar eenig relief gestreefd en wel om eene verklaarbare reden, die bij eenig nadenken duidelijk genoeg wordt. Bij het wit borduren, wit op wit, meestal Fransch borduursel genoemd (en in dezen wel te onderscheiden van Engelsch borduursel, een krachtig sprekend, open werk) behoeven de steken eene lichte ronding om zich, kleurloos als zij zijn, door eenig spel van licht en schaduw af te scheiden van den eveneens kleurloozen achtergrond. Meest met eenen doffen, los gedraaiden, ietwat harigen, katoenen borduurdraad gewerkt, verkrijgt het borduursel door die vulling eenen gansch anderen tint dan het onderliggende weefsel, dat meest doorzichtig en glanzend gekozen wordt (batist, nansouk en dergelijke). Vult men nu dit borduursel aan met eenige damaststeken of met open werk, dan beschikt men al dadelijk over eene gamma van drie tinten, die men op verschillende wijzen kan laten werken. Natuurlijk zijn de gevulde en daarna met den rechten steek geborduurde vormen de zwaarste, de sterkst sprekende; men bezigt die dus best voor de hoofdlijnen, de dragende, verbindende deelen van het ornament, voor de stengels en de nerven der bladen of voor kleine, telkens geregeld terug-

keerende motieven: kleine blaadjes aan eenen langen stengel geregen, straalvormig om een hart tot bloempjes gerangschikt of samengevoegd tot een tros bessen of dergelijke vormen meer. Liefst vermijde men het om breede vlakken op deze wijze gevuld te borduren; ook bij de fraaiste, zuiverste bewerking verkrijgt het ornament dan voor het oog zoo licht iets plomps; en om de borduursteken aan hunne plaats te houden en hun de noodige vastheid te geven, moet dan ook de vulling overmatig zwaar worden; wat ten nadeele is der bruikbaarheid zoowel met het oog op de meest teere grondstof als op den onnoodig verbruikten werktijd. Eenen breeden bloemvorm geeft men veel sneller en veel fraaier tevens weder door den omtrek met den steelsteek of, wil men, met eenen smallen gevulden rand te borduren en daarbinnen den zandsteek aan te brengen, of eenige rijen dicht aaneengesloten stiksteken, of wel eenige damaststeken, waarbij men de weefseldraden in verschillende richtingen uit elkander schuift en met eenen fijnen, glanzigen draad linnen kantgaren omwoelt, zoodat een doorzichtig netwerk wordt gevormd. De aderen van een blad, de meeldraden en de lijnen, waar de bloembladeren van den kelk voorbij elkander schuiven, geve men aan met eenige fijne lijnen in wel vast maar vooral niet te hoog gevuld borduursel met den rechten steek. Men moet het liefst vermijden om in een patroon voor Fransch borduursel alle partijen hoog opgevuld te werken; de teekening wordt daardoor licht zwaar en eentonig.

Een ander soort wit borduursel, waarbij de teekening sterker spreekt is zoogenaamd Engelsch borduursel. De ronde en bladvormige gaatjes naast elkander tot lijnen of om een middelpunt vereenigd, vormen donker uitkomende spiralen, ranken; sterren en andere figuren, die op eenen afstand een goed effect maken en ook bestemd zijn om aldus te worden gezien. Men zorge dus allereerst voor eene goede teekening

van lijnen en figuren om verder bij de bewerking voor gelijkheid en zuiverheid der gaatjes, vooral wanneer zij van klein tot groot of omgekeerd overgaan, daar de lijnen anders onzuiver en afgebroken worden. Men zorge ook voor den noodigen afstand tusschen elke groepeering van gaatjes, opdat die van de eene figuur of rank niet met de andere verwarren, hetgeen een niet verlangd en misplaatst *parsemé* doet ontstaan, dat natuurlijk niet mooi kan zijn. Wil men hier of daar een *parsemé* zien, dan moet het dat ook geheel zijn en eenen bepaalden vorm aanvullen. Om over een en ander goed te kunnen oordeelen, moet men zoowel bij het maken van de teekening als bij het borduren zijn werk niet voortdurend dicht voor oogen houden, maar van tijd tot tijd op eenen kleinen afstand bezien.

De gestyleerde figuren der oude Venetiaansche kanten zijn ook voor Venetiaansch borduursel, dat er veel overeenkomst mee heeft, de schoonste, terwijl natuurlijke realistische bloem- en bladvormen geheel ongeschikt zijn.

Hetgeen straks gezegd is voor haak- en andere maaswerken, geldt ook voor *filet-guipure:* op het netwerk van rechthoekig over elkander gespannen draden passen uitsluitend regelmatige figuren, waarvan de vormen door rechte lijntjes worden begrensd.

Alvorens verder te gaan wenschen wij te wijzen op een echt oud-Hollandsch werk, dat in de vorige eeuw zeer in zwang was en dat om zijne eigenaardigheid de aandacht, die er in de laatste tijden weer aan gegeven is, ten volle verdient: het oud-Zaanlandsch stikwerk namelijk, dat zeer geschikt is voor kleine dekens, spreiën en vroeger ook gebruikt werd voor vrouwen- en kinderkleeren. Het bestaat uit twee op elkaar gelegde stukken linnen, waartusschen eindjes koord langs de omtrekken van de teekening door eene rij zeer regelmatige stiksteken aan weerszijden worden

bevestigd. De ruimte van den grond wordt op dezelfde wijze ingevuld met andere eindjes koord, parallel maar niet te stijf naast elkander gelegd, eenigszins gebogen en zich voegende naar de behoefte der vormen. Is de aldus te vullen ruimte te groot dan wordt de richting der naast elkander liggende koordjes op eens veranderd. Deze aanvullende koordjes worden aan weerskanten bevestigd door eene naad, echter nu niet van stik- maar van gewone rijgsteken, welke minder in het oog loopen, zoodat de koordjes, die den omtrek vormen, meer sprekende blijven. In kleine vormen, bolletjes enz. gebruikt men in plaats van koordjes, propjes van draadjes, die echter niet dikker dan de koordjes mogen zijn. De ornamentvormen worden aangevuld met *points à jour*, of gaatjes, regelmatig verdeeld of in stervormen bij elkaar geschikt. Die gaatjes worden verkregen door het bijeen halen van telkens 4 of 6 of meer der weefseldraden. Door het invullen van sommige partijen met grootere of kleinere gaatjes kan verscheidenheid worden verkregen. Bij het ontwerpen van een patroon zorge men voor goed doorloopende omtrekken en vermijde alle kleine, ingewikkelde vormen. Hoekige vormen zijn voor koordjes ongeschikt. In het museum voor Kunstnijverheid te Haarlem bevindt zich een voorstuk van een dames-corsage aldus uitgevoerd en verder verwijzen wij naar het artikel en de teekening van het kinderlijfje te vinden in de eerste aflevering van ons werk: «Oud en Nieuw».

Voor letters en monogrammen, geheel wit of met een rood lijntje afgezet, vindt men in de verschillende damestijdschriften voorbeelden in overvloed. Letters, dit vergete men echter niet, behooren noch tot de beeldende, noch tot de versierende kunst. Het zijn slechts conventioneele teekens, die uit zich zelf geene waarde hebben en ook niets voorstellen — hunne geheele waarde zit in de beteekenis, die men goed gevonden heeft er aan te geven. Die beteekenis,

of liever nog het herinneren aan zekere klanken, is de eenige reden van bestaan der letters. Zij mogen dus wel georneerd, en door elkander worden gestrengeld, maar nimmer zóó, dat de duidelijkheid verloren gaat. Onduidelijke letters missen geheel hun doel en vermoeien den beschouwer zonder ooit een werkelijk ornament te kunnen worden. Monogrammen met rechts en links gekeerde letters, of met eene horizontale letter dwars door de andere gestoken, zijn, ondanks nieuwheid en mode, meestal af te keuren.

Het zoogenaamde Holbeinwerk, waarvoor de Duitsche tijdschriften sedert een paar jaren patronen leveren, bestaat, zooals men weet, in het werken op Javagaas of dergelijke wijd geweven stoffen met eenen gekleurden draad, die, langs dezelfde ruiten heen- en teruggaande aan weerszijden der stof dezelfde teekening vormt. Soms gebruikt men twee draden van verschillende kleuren: rood en blauw bijvoorbeeld. De eerst verschenen patronen waren vrij eenvoudig, later kwamen meer ingewikkelde, en onder de latere komen zeer gelukkige motieven voor. Niet moeielijk is het, wanneer men den gang van den draad goed begrepen heeft, zelf nieuwe ontwerpen op geruit papier te maken. Al die ontwerpen hebben een bijzonder kenmerk; aan naturalisme is in de verste verte niet te denken; het zijn alleeen lijnen en streepjes, die altijd hoeken van 90 of van 45 graden vormen. Hoe eenvoudig en naïef men ze ook moge vinden, juist die afwezigheid van alle streven naar naturalisme, en dat verplicht blijven binnen zekere grenzen, geeft aan die Holbeinborduursels eenen eigenaardigen stijl, die ze verheft boven andere soms meer ingewikkelde en meer naar de mode zijnde patronen. Wij bevelen onzen dames het maken en bewerken van patronen in Holbein-stijl zeer aan.

Tafelkleeden, banieren en nog andere zaken worden gewoonlijk met franje versierd, ook wel met strikken, hetzij

geborduurd, hetzij van lint er op gehecht. Bij kleedingstukken, japonnen en zoo al meer, wordt er zeer weinig gelet op de gepastheid dier versieringen, en als de mode het wil, plaatst men tal van strikken daar, waar niets te binden is en niets te binden kan zijn; de ontwerpers en uitvoerders van handwerken morgen er echter niet zoo roekeloos meê omgaan. Franje is of vervangt de uitgehaalde rafel en moet dus bestaan uit draden van de in de banier of het kleed voorkomende kleuren. Die draden kunnen onderling tot dikkere troetels getwernd of tot dunne kwastjes verbonden of door elkander gestrengeld worden, maar mogen nooit aan de stof, die zij versieren, vreemd zijn. De grondgedachte van uitgehaalde rafel mag niet verloren gaan. Evenmin mag een strik, hetzij in teekening hetzij in werkelijkheid, aangebracht worden als er geen reden voor zijn bestaan is. Eene strik is eene verbinding, eene soort knoop; waar niets te verbinden of te knoopen valt, is de versierende, de ornamentstrik misplaatst, doelloos en wordt overlading.

Aan het einde van een koord of touw maakt men eenen knoop om het uitrafelen te voorkomen; onder den knoop gaan de einden van de verschillende draden los; dit vormt eenen natuurlijken kwast. De ornamentkwast mag niets anders zijn. Het touw mag een zijden, zilveren of gouden koord, de knoop en de loshangende draden mogen gelijkmatig en sierlijk van vorm worden, maar eenen kwast aanbrengen, waar geen koord gezien of althans gedacht kan worden, is onzin; ook voor het aanwezig zijn van een koord moet een reden zijn.

Franjes, strikken, koorden, kwasten en al zulke zaken kunnen dus georneerd en als versiering worden gebruikt, maar allereerst moet hunne aanwezigheid een reden hebben en zij mogen door kleur noch vorm vreemd worden aan datgene, waartoe zij behooren.

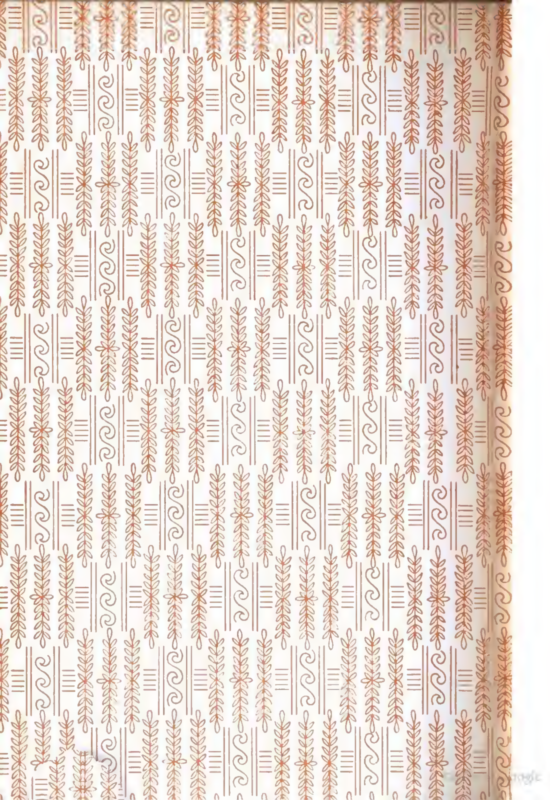
Hoewel hier niet over alle soorten van handwerken en

ook niet over alle uitvoerbare ontwerpen kon worden gesproken, hebben wij, naar wij meenen, genoeg aangegeven om ook in gevallen, die niet bepaald behandeld werden, den weg als aangewezen te kunnen beschouwen. Grondwaarheden, hoofdregels, natuurwetten zijn immer en altijd dezelfde, alleen bij de toepassing in verschillende wijzen van uitvoering en op verschillende voorwerpen kan twijfel en misvatting ontstaan. Moge hetgeen wij gezegd hebben den vrouwen bij de beoefening van het Kunstnaaldwerk den weg aanwijzen, dien zij hebben te volgen om van twijfel en misvatting vrij te blijven.

Maar het is niet de bedoeling van den schrijver van dit boekje geweest om te willen leiden in ééne bepaalde richting. Goed onderwijs, leiding, zooals de Heer Taurel die wilde geven, hebben ten doel beter te leeren zien en begrijpen, de beoefening der meest verschillende technieken uit vroeger en later tijd in hunne betrekkelijke waarde te leeren waardeeren. In dit opzicht is in de laatste jaren veel bereikt. Het koopend publiek zelfs begint eenen maatstaf aan te leggen, dien het vroeger niet kende. Het begint gewoonte te worden, dat bij elk eenigszins omvangrijk stuk Kunstnaaldwerk de naam van den ontwerper of van de ontwerpster wordt vermeld; en de beste onder onze kunstenaars versmaden het niet borduurpatronen samen te stellen. Het is trouwens ook een dwaalbegrip, dat de borduurster verplicht zoude wezen zelve te ontwerpen, wat zij borduren zal. Coöperatie is ook hier geen bewijs van zwakheid maar veeleer vermeerdering van kracht. De vertolking van het eens gekozen patroon blijft aan smaak, oordeel en technische vaardigheid der borduurster toch altijd hooge eischen stellen, die haar aandeel als werkster bij het voltooide geheel waarlijk niet gering mogen doen schatten. Eigenaardig is het ook dat het Kunstnaaldwerk in den tegenwoordigen tijd onder den invloed van hernieuwde belang-

stelling tal van nieuwe wegen zoekt en vindt. Naast kostbaar, tot in de uiterste fijnheid verzorgt werk ziet men eene soort stofversiering, die weinig tijd en kosten vraagt; grove wollen en linnen stoffen worden bewerkt met draden als kabeltouwen en dit op niet onbevredigende wijze voor het oog, daar lijnen en kleuren meest goed gekozen zijn. Bij eene groote voorliefde voor geometrische ornamentvormen, die zich door de verschillende varianten van den kruissteek op de groote verscheidenheid van afgedeelde stoffen, die de weefkunst thans levert, zoo uitnemend laten wedergeven, bestaat ook de oude smaak voor bloem- en plantmotieven, meer of minder realistisch gestileerd. Het borduurwerk is individueel geworden; maar het bezit eene individualiteit, die heeft leeren luisteren naar en gehoorzamen aan de wetten der versieringskunst en zelfs bij machinale productie is het onomstootelijk vereischte van den grondslag eener goede teekening erkend geworden.

INHOUD.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06080 6885